

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

THÉORIE DE LA CONNAISSANCE ET LANGAGE VISUEL  
DANS L'*ICONOLOGIE* DE JEAN BAUDOIN :  
DU RAPPORT COGNITIF À LA RÉALITÉ IDÉELLE  
AU COURS DU PREMIER XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR  
CARL ROCRAY

MARS 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier ici tous ceux et celles qui m'ont soutenu au cours de cette longue maîtrise. Voici d'abord un immense merci à Lyse Roy qui a su m'aiguiller avec une grande gentillesse et une précieuse ouverture d'esprit sur ce qui allait devenir le sujet de ce mémoire. J'ose espérer que la nature et l'envergure de ce sujet ne sont pas parvenues à la décourager...! Merci à tous mes collègues universitaires du cinquième étage pour ces conversations sympathiques, de même que pour m'avoir rappelé à quel point je suis parfois trop... abstrait. Merci également à mes bons amis Jean-François Banville, Stéphane Roussin et Fred Roux, ainsi qu'à leurs charmantes conjointes Julie, Teri et Anik pour leur patience tandis que je tentais avec moult gestes de leur expliquer le sujet de ce mémoire. Merci aussi à ma mère, à mon père et à mes deux frères pour être qui ils sont et pour m'avoir laissé rédiger ces pages en paix, reclus au fond de mon appartement. Merci enfin à ma copine Carole d'avoir toléré ma barbe hirsute au cours de ces longs mois d'hiver.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
COGNITION ET RÉALITÉ IDÉELLE DANS L' <i>ICONOLOGIE</i> DE JEAN BAUDOIN : HISTORIOGRAPHIE ET MÉTHODOLOGIE.....	9
1.1 L' <i>Iconologie</i> de Jean Baudoin : sa pertinence, son historiographie.....	14
1.2 Cadre méthodologique et conceptuel.....	23
CHAPITRE II	
« BAUDOIN, DESSINE-MOI UNE IDÉE » : CONCEVOIR LES NOTIONS ABSTRAITES.....	41
2.1 Ce qui est en haut, ce qui est en bas.....	42
2.2 Corps et âme.....	61
2.3 La vue.....	74
2.4 La raison.....	81
2.5 L'imagination.....	91
2.6 Entre théorie et pratique : le miroir de l'esprit.....	97
2.7 Le <i>logos</i> .....	104
2.8 Une théorie de la connaissance hybride.....	109
2.9 L'art et la nature.....	121
2.10 De la pensée au langage.....	131

CHAPITRE III	
L'ÂME SUR LES LÈVRES :	
EXPRIMER LES NOTIONS ABSTRAITES.....	135
3.1 Le langage iconologique.....	138
3.2 Le paradoxe du langage iconologique.....	146
3.3 Analyse sémiotique.....	154
3.4 Le symbolisme de l'image et l'horizon intellectuel du XVII <sup>e</sup> siècle.....	163
3.5 Poésie muette et Peinture parlante.....	177
3.6 Une image, mille mots.....	189
3.7 <i>Esperanto moderno</i> .....	201
3.8 Un langage hybride.....	215
CONCLUSION.....	225
BIBLIOGRAPHIE.....	233

## LISTE DES FIGURES

Figure 1.1	Frontispices des premier et second volumes de l' <i>Iconologie</i> .....	36
Figure 2.1	Personnification de l'Éternité.....	44
Figure 2.2	Personnification de la Nature.....	45
Figure 2.3	Personnification de l'Amour divin.....	50
Figure 2.4	Personnification de la Connaissance.....	66
Figure 2.5	La mécanique cognitive selon Gregor Reisch.....	71
Figure 2.6	La mécanique cognitive selon Robert Fludd.....	72
Figure 2.7	Personnification de la Vue.....	78
Figure 2.8	Personnification de la Raison.....	82
Figure 2.9	Personnification de l'Intellect.....	83
Figure 2.10	Personnification de l'Astrologie.....	86
Figure 2.11	Personnification de la Métaphysique.....	87
Figure 2.12	Personnification de l'Intelligence.....	89
Figure 2.13	Personnification de la Science.....	90
Figure 2.14	Personnification de l'Imagination.....	92
Figure 2.15	Personnification de la Théorie.....	99
Figure 2.16	Personnification de la Pratique.....	102
Figure 2.17	Personnification de la Mathématique.....	108
Figure 3.1	Personnifications de la Doctrine, tirées respectivement des volumes I et II.....	148
Figure 3.2	Personnification de l'Imagination en contexte et hors-contexte.....	157
Figure 3.3	Exemple d' <i>imago clipeata</i> tiré du dyptique d'Aréobindus.....	160
Figure 3.4	Représentation tirée du <i>Liber divinorum operum</i> d'Hildegarde de Bingen.....	163
Figure 3.5	Personnifications de la Peinture et de la Poésie.....	179
Figure 3.6	Personnification de la Rébellion.....	194
Figure 3.7	Personnification inscrite dans un lieu mnémonique.....	199

## RÉSUMÉ

Comment le monde des idées est-il pensé et exprimé au cours du premier XVII<sup>e</sup> siècle? La résolution de cette question renseigne l'historien sur les épistémologies de l'époque. C'est le cas en ce qui concerne la manière dont les Modernes représentent leur propre « processus de représentation », soit leur rapport cognitif à la réalité idéale. Il est donc question ici du processus cognitif et du symbolisme de l'image tels que définis à travers l'*Iconologie*, un dictionnaire de personnifications allégoriques traduit par Jean Baudoin et paru en 1643. Au-delà de sa vocation première, cet ouvrage expose en effet une théorie de la connaissance et un langage visuel pertinents afin de saisir comment les auteurs modernes conçoivent et expriment les notions abstraites.

Si ce mémoire s'inscrit dans une histoire des idées, son sujet a toutefois été peu abordé. Parmi les rares historiens ayant précisément traité du rapport entre langage, pensée et réalité idéale, Michel Foucault et Brian Vickers partagent un même point de vue analytique sur ce sujet, le premier dans *Les mots et les choses* (1966), le second dans *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance* (1984) : les épistémologies modernes peuvent être partagées selon deux pôles entièrement exclusifs, l'occultisme et la science. Alors que les auteurs liés à l'occultisme avancent que les mots subsument l'essence des choses, ceux associés à la science soutiennent qu'une relation analogique distingue le langage des choses. La théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie* nuancent cependant de telles analyses dichotomiques.

Ce mémoire vise dès lors à démontrer que le contexte intellectuel du premier XVII<sup>e</sup> siècle ne peut être analysé par les historiens suivant les pôles épistémologiques distingués par Foucault et Vickers. L'*Iconologie* définit en effet la pensée et le langage visuel d'une manière qui expose la coexistence de ces pôles binaires. Trois éléments contribuent à expliquer une telle coexistence : la corrélation cognitive entre la pensée et le langage visuel, l'ascendance de la théologie sur les épistémologies de l'époque et le rapport sémiotique particulier qu'entretient le langage visuel avec le monde des idées. L'*Iconologie* exemplifie ainsi comment les Modernes peuvent prétendre représenter analogiquement l'essence des notions abstraites.

Mots-clés : Histoire des idées, Épistémologie, Cognition, Symbolisme de l'image, Théologie.



## INTRODUCTION

Ce mémoire vise à analyser comment les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle représentent au moyen d'images leur propre manière de concevoir et d'exprimer la réalité idéale. Il y est donc question du monde des idées et de la cognition, soit du processus à la fois mental et linguistique permettant de *concevoir* et d'*exprimer* les notions abstraites. Le rapport cognitif à la réalité idéale repose en ce sens sur deux éléments connexes, soit la pensée et le langage. La pensée permet de concevoir ce qui reste inaccessible à la vue, elle concrétise ce qui est abstrait et rend présent ce qui est absent. Le langage exprime quant à lui ces représentations mentales, ici au moyen d'images et non pas de mots. Ce langage visuel est abordé ici comme objet d'analyse, mais aussi en tant qu'instrument pour effectuer cette analyse. Le langage visuel réfléchit alors sa propre nature, il nous parle de lui-même. Ce sujet soulève trois principales questions : comment la réalité idéale est-elle définie par les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle? De quelle manière ces auteurs représentent-ils leur mode de pensée et le rapport que celui-ci entretient avec la réalité idéale? Quel rôle accordent-ils enfin au langage visuel dans l'expression de cette même réalité? Il s'agit en d'autres termes d'analyser comment les Modernes représentent leur propre « processus de représentation », soit la manière dont ils conçoivent et expriment les notions abstraites. Ces questions sont fondamentales à toute analyse historique des épistémologies élaborées au cours de l'époque moderne. Elles permettent en effet de mieux saisir les auteurs du passé selon leurs « propres termes ».

Un tel sujet est pourtant rarement abordé par les historiens. L'historiographie qui lui est consacrée reste limitée et les historiens n'en analysent souvent qu'une seule facette, évacuant ainsi l'interaction cognitive qui existe entre le langage, la pensée et la représentation de réalité. C'est entre autres le cas de Michel Foucault et de Brian Vickers dont les analyses respectives ne s'intéressent qu'au seul rapport entre le langage verbal et la réalité, entre les mots et les choses. Certains historiens,

comme Karl R. Wallace et Dennis Sepper, se confinent quant à eux à ne décrire que la manière dont les auteurs modernes définissent leur mode de pensée. Wallace étudie les fonctions que Francis Bacon attribue aux différentes facultés cognitives, ainsi les cinq sens, l'imagination, la raison et la mémoire. Dans la même veine, Sepper analyse la fonction que René Descartes attribue à l'imagination au sein du processus cognitif. L'historiographie consacrée au rapport à la réalité demeure souvent liée aux auteurs modernes qui, à l'instar de Bacon et Descartes, sont associés à la Révolution scientifique du XVII<sup>e</sup> siècle. En ce sens, rares sont les historiens qui ont abordé un sujet aussi théorique que le rapport cognitif à la réalité *idéelle*. La manière dont les Modernes définissent la pensée et le langage est habituellement rapportée à la naissance de la science moderne, inductive et empirique : le rapport cognitif à la réalité matérielle se trouve ainsi privilégié au rapport cognitif à la réalité idéelle. De même, les historiens qui s'intéressent à ce sujet n'abordent souvent que le seul rapport entre les mots et les choses : le rôle cognitif joué par l'image est alors éclipsé de leurs analyses, et ce malgré l'importance du langage visuel et du symbolisme de l'image au XVII<sup>e</sup> siècle. De fait, les études consacrées à ce langage visuel par Anne-Élisabeth Spica, Rensselaer Lee et Jacqueline Lichtenstein ne traitent pas de son interaction cognitive avec les représentations mentales. Il ne s'agit pas de remettre en question cette historiographie, mais bien d'y contribuer en analysant la manière dont les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle représentent leur propre rapport cognitif à la réalité idéelle, soit la manière dont ils conçoivent et expriment les notions abstraites.

Parmi les historiens qui se sont intéressés à ce sujet, Foucault et Vickers ne fondent donc leurs analyses respectives que sur le seul rapport entre les mots et les choses. Tous deux en tirent d'ailleurs un même constat : les différentes manières de définir le rapport entre le langage et le réel aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles peuvent être distinguées suivant deux pôles épistémologiques, soit la science moderne et l'occultisme. D'une part, la science moderne soutient un rapport objectif avec la réalité : les mots *ne sont pas* la réalité, ils la désignent plutôt selon un mode



analogique. D'autre part, l'occultisme entretient une relation subjective avec le réel : les mots *sont* la réalité, ils en incarnent l'essence de manière ontologique. Ces analyses ne tiennent cependant pas compte du rapport cognitif que la pensée et le langage visuel entretiennent avec le monde des idées. Foucault et Vickers éclipsent également la façon dont les auteurs de l'époque définissent d'abord ce monde des idées. Les principaux thèmes qu'aborde ce mémoire sont donc absents de ces deux analyses. En simplifiant ainsi le contexte intellectuel de l'époque moderne, ces analyses exposent un point de vue historique erroné : les pôles épistémologiques distingués par Foucault et Vickers coexistent en effet au sein de certaines théories de la connaissance et du langage élaborées durant cette période. L'objectif de ce mémoire consiste dès lors à démontrer qu'il est impropre de faire l'histoire des épistémologies du premier XVII<sup>e</sup> siècle suivant une grille de lecture dichotomique.

Cette coexistence des pôles associés à la science moderne et à l'occultisme est présente de manière implicite à travers *l'Iconologie*, un répertoire de personnifications allégoriques rédigé par Jean Baudoin et illustré par le graveur Jacques de Bie en 1643. Les trois principaux thèmes de ce mémoire y sont exposés : Baudoin définit non seulement la réalité idéale, il développe aussi une théorie de la connaissance et une autre du langage visuel, tous ces éléments étant d'ailleurs exprimés par l'entremise d'un langage visuel. En traitant ainsi à la fois de la réalité idéale, de la pensée et du langage visuel, *l'Iconologie* exemplifie comment les auteurs de l'époque conçoivent et expriment le monde des idées au moyen d'images symboliques, ce à quoi contribuent les commentaires consacrés par Baudoin aux différentes personnifications. Ce mémoire entend donc étudier le rapport cognitif à la réalité idéale tel que représenté par la théorie de la connaissance et le langage visuel de *l'Iconologie*, ce qui permet de nuancer toute analyse dichotomique des épistémologies modernes. En raison du caractère théorique de ce sujet, il convient de définir les termes « réalité idéale », « théorie de la connaissance » et « langage visuel » dont il est question ici à propos de *l'Iconologie*. La « réalité idéale » relève de notions abstraites comme la Justice, la Vertu et la Science, lesquelles sont

d'ailleurs personnifiées dans l'*Iconologie*. Ces notions abstraites s'apparentent aux Idées platoniciennes puisqu'elles constituent des essences universelles et absolues. Elles sont des Choses-en-soi que la pensée et le langage cherchent à saisir afin d'en représenter la quiddité. C'est ce que prétend faire Baudoin dans l'*Iconologie* : l'essence des notions abstraites y serait représentée au moyen de personnifications allégoriques. La « théorie de la connaissance » se rapporte quant à elle à la manière dont la pensée représente cette réalité idéale. La théorie iconologique de la connaissance repose en ce sens sur un processus de représentation analogique par lequel la pensée donne forme aux notions abstraites. Tout comme Bacon et Descartes, les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle structurent ce processus mental suivant les fonctions qu'y exercent différentes facultés cognitives telles que les cinq sens, l'imagination et la raison. Dans l'*Iconologie*, c'est la médiation cognitive de l'imagination qui soutient ce processus de représentation analogique : en conjuguant l'expérience des sens et celle de la raison, l'imagination associe le champ des images et celui des idées. Les notions abstraites sont donc conçues au moyen de représentations mentales qui entretiennent un rapport analogique, symbolique et métaphorique avec la réalité matérielle. Le « langage visuel » relève enfin de la manière dont ces représentations mentales sont exprimées par l'entremise d'images également analogiques, symboliques et métaphoriques. Il existe donc un lien cognitif étroit entre la pensée et le langage visuel, corrélation dont ne témoignent toutefois aucunement les analyses dichotomiques avancées par Foucault et Vickers. Ce lien cognitif contribue pourtant à expliquer comment certains auteurs modernes peuvent prétendre concevoir et exprimer l'essence des notions abstraites. La façon dont ces auteurs représentent leur propre rapport cognitif à la réalité idéale conjugue les pôles épistémologiques associés respectivement à la science moderne et à l'occultisme : l'essence *ontologique* des notions abstraites est représentée par l'entremise de symboles *analogiques*. Afin de démontrer et d'expliquer cette coexistence épistémologique, et puisque l'historiographie relative à ce sujet demeure limitée, le rapport cognitif à la réalité idéale que Baudoin expose à travers l'*Iconologie* est analysé ici selon un cadre méthodologique et conceptuel inédit.

La méthodologie utilisée dans ce mémoire demeure assez simple. Il s'agit essentiellement de définir la théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie*, tout en les inscrivant dans le contexte intellectuel de l'époque. En ce sens, la préface de l'ouvrage et le commentaire des personnifications constituent l'épine dorsale du cadre méthodologique. Baudoin y définit la réalité idéale, la manière dont fonctionne la pensée, de même que la nature du langage iconologique. Cette nature est d'ailleurs étayée par le langage visuel des frontispices et des personnifications. De plus, les théories de la connaissance et du langage élaborées par les contemporains de Baudoin contribuent à mettre en contexte ce rapport à la réalité qu'expose l'*Iconologie*. Cette analyse de l'épistémologie iconologique est enfin soutenue par diverses études relatives aux histoires de la pensée et du langage. Trois outils conceptuels sont par ailleurs utilisés dans ce mémoire afin d'en enrichir le cadre méthodologique. Les analyses dichotomiques réalisées par Foucault et Vickers servent d'abord de point de comparaison avec l'épistémologie iconologique : cette comparaison permet de démontrer combien il est impropre de distinguer les épistémologies du premier XVII<sup>e</sup> siècle entre la science moderne d'une part et l'occultisme de l'autre. La notion d'horizon intellectuel avancée par Susanne K. Langer contribue quant à elle à préciser le contexte dans lequel se campe l'épistémologie iconologique. L'horizon intellectuel d'une époque concerne les modes *implicites* de pensée que soutiennent ses contemporains : il détermine la nature du rapport qu'entretiennent ces derniers avec la réalité. La théorie sémiotique constitue le dernier outil conceptuel utilisé dans ce mémoire. Alors que la sémiologie relève d'abord du rapport signifiant entre les mots et les choses, la sémiotique permet d'analyser également le sens des images et donc leur langage particulier. Elle constitue ainsi un outil essentiel pour toute analyse historique du rapport entre le langage visuel et la réalité. La théorie sémiotique explique d'une part la particularité de ce rapport entre le langage des images et le monde des idées, tout en exposant d'autre part comment Baudoin peut prétendre exprimer l'essence des notions abstraites par l'entremise de représentations symboliques. Ces deux derniers outils conceptuels se révèlent donc pertinents afin de démontrer que l'*Iconologie*



exemplifie bien la coexistence des pôles épistémologiques que Foucault et Vickers associent respectivement à la science moderne et à l'occultisme.

Dans le but d'assurer la cohérence du propos, ce mémoire est divisé en trois chapitres. Le premier est consacré à une présentation plus exhaustive du sujet abordé ici, comme de la source retenue afin d'en traiter. Il y est également davantage question de l'historiographie relative d'une part au rapport cognitif à la réalité idéale et à l'*Iconologie* d'autre part : alors que le rapport au réel a rarement été analysé par les historiens, l'*Iconologie* n'a quant à elle jamais été étudiée en ce sens, ce qui justifie ici l'élaboration d'un cadre méthodologique et conceptuel inédit. Le second chapitre traite de la théorie iconologique de la connaissance, c'est-à-dire du rapport que la pensée entretient avec la réalité idéale. Celle-ci est définie comme une réalité parfaite, céleste et divine à laquelle se rapportent les notions abstraites personnifiées dans l'*Iconologie*. Baudoin postule que la pensée peut saisir l'essence de ces notions en vertu d'une présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. À l'image de cette corrélation entre « ce qui est en haut » et « ce qui est en bas », l'âme et le corps sont également unis l'un à l'autre au sein du rapport cognitif que l'être humain entretient avec la réalité. Parmi les différentes facultés cognitives, la raison est liée à l'âme, ce qui lui permet de concevoir directement l'essence des notions abstraites. Le sens visuel procède plutôt du corps et saisit cette même essence indirectement au sein du monde terrestre. La médiation cognitive de l'imagination conjugue ces expériences rationnelle et sensorielle, initiant ainsi un processus de représentation analogique par lequel le champ des idées et celui des images sont associés l'un à l'autre. La pensée repose dès lors sur un symbolisme de l'image proche du langage visuel et dont les représentations reflètent l'essence des notions abstraites. À la manière d'un miroir, ces images mentales représentent en effet l'essence des idées sans toutefois l'incarner : il y a donc coexistence des pôles épistémologiques que distinguent Foucault et Vickers. Un dernier chapitre est enfin consacré au langage visuel de l'*Iconologie*. Il y est d'abord question de la définition qu'en livre Baudoin dans la

préface, ainsi que du décalage qui existe entre cette définition théorique et sa mise en pratique à travers les personnifications. L'horizon intellectuel de l'époque et la sémiotique permettent d'expliquer comment il est possible pour Baudoin d'éclipser ce décalage en présumant que les personnifications représentent bien l'essence des notions abstraites. La sémiotique, de même que le symbolisme de l'image codifié au XVII<sup>e</sup> siècle et dans lequel s'inscrit l'*Iconologie*, témoignent en ce sens de la particularité du langage visuel : l'image transcende en effet le simple rapport entre les mots et les choses. Le langage visuel imiterait dès lors le Verbe divin en reproduisant la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Il reproduirait la langue parfaite utilisée par Dieu lors de la création du monde et par laquelle chaque chose aurait été nommée selon son essence propre. Baudoin présume ainsi que les personnifications représentent de manière analogique l'essence ontologique des notions abstraites. L'horizon intellectuel de l'époque, la notion de langage mental et la théorie sémiotique contribuent à expliquer cette présomption, tout en démontrant combien le rapport à la réalité qu'expose l'*Iconologie* exemplifie la coexistence des pôles épistémologiques distingués par Foucault et Vickers. L'*Iconologie* présente ainsi un rapport cognitif « hybride » en ce qu'il conjugue les pôles associés respectivement à la science moderne et à l'occultisme. Il est dès lors impropre de faire l'analyse historique des épistémologies du premier XVII<sup>e</sup> siècle en distinguant celles-ci de manière dichotomique.

Le sujet de ce mémoire, aussi théorique soit-il, s'inscrit donc dans l'histoire des idées. Cette histoire comporte des ramifications tentaculaires qui s'entrecroisent et s'interpellent : en ce sens, plusieurs portes ont été refermées afin de conserver la cohérence du propos. Il aurait été possible d'étayer ce sujet en traitant davantage du néoplatonisme de la Renaissance, du courant encyclopédique marquant le XVII<sup>e</sup> siècle, voire en y intégrant la notion de vraisemblance qui imprègne l'art de l'époque. Ces différents éléments pourront cependant être abordés dans un éventuel travail. Pour l'instant, il convient de centrer le propos de ce mémoire sur la seule question du rapport cognitif à la réalité idéale. Cette question, complexe en elle-même, a

rarement été étudiée par les historiens, peut-être en raison des emprunts qui doivent être fait, entre autres à la théorie sémiotique. L'utilisation qui est faite ici de la théorie sémiotique reste pourtant sommaire en dépit de son importance pour toute analyse du sens véhiculé par le langage visuel. Ce mémoire souligne enfin l'existence d'un élément dont l'importance est souvent éclipsée par l'histoire des idées aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, soit l'ascendance de la théologie sur la manière dont les auteurs de l'époque définissent leur rapport au réel.

## CHAPITRE I

### COGNITION ET RÉALITÉ IDÉELLE DANS L'ICONOLOGIE DE JEAN BAUDOIN : HISTORIOGRAPHIE, CADRE CONCEPTUEL ET MÉTHODOLOGIE

Au cours de la période moderne, le rapport cognitif à la réalité est modifié de manière substantielle. Les auteurs de l'époque redéfinissent entre autres le rôle que jouent les sens dans la connaissance de la nature, rôle qui confirme l'importance épistémologique de l'empirisme au fil du XVII<sup>e</sup> siècle. Parmi les sens, la vue est particulièrement concernée par cette modification. Le regard constitue alors la principale voie cognitive pour explorer et analyser le monde matériel. Ce rôle fondamental est ainsi exposé par René Descartes dans sa *Dioptrique* (1637) : « Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble, il n'y a point de doute que les inventions qui servent à augmenter sa puissance ne soient des plus utiles qui puissent être.<sup>1</sup> » Si Descartes souligne ensuite l'importance de la lunette d'approche pour l'avancement des sciences, il lui aurait été également possible de mentionner l'invention de nouveaux modes de projections cartographiques, et surtout l'introduction de la perspective monoculaire vers la fin du Moyen Âge européen. Comme le précise Carl Havelange dans son histoire du regard aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, « L'œil [...] est dans le monde puisque, au plus singulier de son pouvoir [...], il donne à voir et à comprendre la généralité des liens qui se tissent entre l'homme et le monde.<sup>2</sup> » La nature de ces liens est donc modifiée par l'invention de techniques et d'instruments divers. Le regard se déplace et entraîne dans son sillage une réarticulation du rapport cognitif à la réalité, ce dont témoigne entre autres l'invention de l'aquarium

---

<sup>1</sup> René Descartes, *Discours de la méthode, suivi d'extraits de la Dioptrique*. Éd. établie par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, GF-Flammarion, 1992 (1966), p. 97.

<sup>2</sup> Carl Havelange, *De l'œil et du monde : Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p. 81.



au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : alors que les illustrations antérieures de la faune et de la flore subaquatiques décontextualisaient ces dernières en les exposant hors de l'eau, les nouvelles représentations les montrent dans leur espace naturel et exemplifient en ce sens le changement de perspective initié par le face-à-face entre l'observateur et l'aquarium<sup>3</sup>. Un tel exemple démontre l'existence d'une correspondance étroite entre le rapport cognitif à la réalité et la représentation de cette même réalité. C'est de cette correspondance dont il est question dans les pages qui suivent.

Délaissant le rapport à la réalité matérielle, ce mémoire entend plutôt traiter du rapport entre la cognition humaine et la réalité *idéelle*. Il y est donc davantage question de métaphysique que de physique. De manière plus précise, ce mémoire s'intéresse aux théories de la connaissance et du langage développées par les contemporains de la Révolution scientifique. Outre Descartes, de nombreux auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle abordent ou analysent non seulement la question du rapport cognitif à la réalité matérielle, mais aussi celle du rapport à la réalité idéelle, s'il est possible de distinguer ainsi ces deux plans. Quel rapport entretiennent-ils avec le monde des idées? Comment ces idées sont-elles conçues par la pensée et exprimées par le langage? Les notions de représentation et de symbolisme jouent dès lors un rôle fondamental dans la résolution de ces questions. Carlo Ginzburg recoupe d'abord ces deux termes afin de souligner que le symbole représente une absence. Il cite ensuite Krzysztof Pomian et sa définition du sémiophore : « intermédiaires entre l'ici-bas et l'au-delà, entre le profane et le sacré [...] objets qui représentent [...] l'absent [...] intermédiaires entre le spectateur qui les regarde et l'invisible d'où [ils] proviennent »<sup>4</sup>. Un lien de nature symbolique existe donc entre l'idée et sa représentation. Xavier Lameyre associe à ce sujet « les termes *image* et *représentation* [lesquels] possèdent une polysémie certaine [et partagent]

---

<sup>3</sup> Stephen J. Gould, « Seeing Eye to Eye Through a Glass Clearly ». Chap. in *Leonardo's Mountain of Clams and the Diet of Worms : Essays on Natural History*, New York, Harmony Books, pp. 59-69.

<sup>4</sup> Carlo Ginzburg, « Représentation : le mot, l'idée, la chose ». *Annales ESC*, 6 (46), 1991, pp. 1219 et 1225.

également un champ sémantique commun », ce qui l'amène à soutenir l'emploi alternatif de ces termes pour signifier « cette présence actuelle de l'absence à laquelle le sujet donne un contenu figuré.<sup>5</sup> » Plus proche des auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, Antoine Furetière livre des définitions similaires de la représentation et du symbolisme dans son *Dictionnaire universel* paru en 1690. Il y écrit que la représentation est une « Image qui nous remet en idée & en la memoire les objets absents, & qui nous les peint tels qu'ils sont. L'Eglise a receu les images, parce que ce sont les *representations* de Dieu & des Saints. Quand on va voir les Princes morts dans leur lit de parade, on n'en voit que la *representation* ». Il indique aussi que représenter, c'est « Faire une image ou peinture d'un objet, qui nous le fasse connoistre tel qu'il est. Un miroir *represente* les choses au naturel. Un Peintre habile *represente* toutes sortes de visages, d'actions & de passions. » Mais représenter « signifie aussi, Faire connoistre quelque chose par quelques figures [...] Le grand nombre d'astres, l'étenduë de l'Univers, nous *representent* bien la toute-puissance de Dieu. [...] Les enigmes, les emblemes, [...] les allegories, nous *representent* diverses veritez & moralitez ». Furetière avance également que le symbole est une « Espece d'embleme ou representation de quelque chose morale, par les images ou proprieté des choses naturelles. Le lion est le *symbole* de la valeur »<sup>6</sup>. Ces définitions livrées par Furetière soulèvent des thèmes qui sont récurrents dans ce mémoire : la corrélation ontologique entre Dieu et le monde terrestre, l'analogie du miroir et le langage pictural. Le thème central étudié ici demeure cependant la représentation visuelle de notions abstraites au cours du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Afin d'analyser cette question, deux axes connexes traversent ce mémoire et en déterminent la structure, soit le rapport à la réalité idéale qu'entretiennent respectivement la pensée et le langage visuel. Un chapitre est donc consacré à la *conception* des notions abstraites, puis un autre à leur *expression*, la cognition reposant en effet sur l'interaction de ces deux plans.

---

<sup>5</sup> Xavier Lameyre, *L'imagerie mentale*, Paris, PUF, 1993, pp. 4-6 (souligné dans le texte).

<sup>6</sup> Antoine Furetière, *Le dictionnaire universel d'Antoine Furetiere*, Paris, S. N. L.-Le Robert, 1978, réimpression de l'édition de La Haye, A. et R. Leers, 1690, (n.p. et souligné dans le texte).

Plusieurs sources s'offrent à l'historien cherchant à saisir la nature du rapport cognitif à la réalité idéale. Les ouvrages rédigés par des auteurs qui, comme Descartes et Francis Bacon, sont associés à la science moderne, exposent en effet des positions épistémologiques permettant de circonscrire la relation épistémologique que la pensée et le langage entretiennent avec la réalité idéale. Ce mémoire vise cependant à déplacer le regard que les historiens portent habituellement sur cette question. L'époque moderne regorge en effet d'ouvrages exposant à la fois une théorie de la connaissance et un langage visuel permettant d'adopter une perspective historique inédite au sujet du processus cognitif de représentation et du symbolisme de l'image. Les auteurs des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles poursuivent en ce sens la tradition médiévale des « Miroirs » et représentent le réel dans des ouvrages aux titres métaphoriques, ainsi ces « Théâtres », « Trésors » et autres « Échelles »<sup>7</sup>. Un véritable symbolisme de l'image est codifié durant cette période, comme le relève René Alleau lorsqu'il écrit que « Les premières tentatives de classification cohérente, de comparaison systématique et d'interprétation des symboles antiques ne sont pas antérieures au XVI<sup>e</sup> siècle et aux ouvrages érudits des iconologues et des mythologues de la Renaissance.<sup>8</sup> » Un bon exemple de cette systématisation du symbole est offert par les *Emblemata*, un recueil publié en 1531 et dans lequel Andrea Alciati représente diverses devises morales dont le sens repose sur la réciprocité du lien qui unit le texte et l'image. Cet ouvrage connaît ensuite plusieurs rééditions et de nombreuses imitations tels que l'*Emblematum Liber* de Jean-Jacques Boissard en 1584, le *Recueil d'Emblemes divers* de Jean Baudoin en 1638 et l'*Art des Emblemes* du père Claude-François Menestrier en 1662. Cette tradition des représentations symboliques puise ses origines formelles et conceptuelles dans l'art de l'Antiquité gréco-romaine, mais aussi à travers les psychomachies médiévales où s'opposent diverses personnifications des Vices et des

---

<sup>7</sup> Voir entre autres à ce sujet le *Speculum Imaginum veritatis occultae* de Jacob Masen (1650), le *Theatrum omnium Scientiarum* de Giovanni Battista Caccace (1650), le *Thesaurus Sapientiae* de Daniel Meisner (1626) et la *Scalae a visibili creatura ad Deum* de Theophile Raynaud (1624).

<sup>8</sup> René Alleau, *La science des symboles : contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Paris, Payot, 1976, p. 11.



Vertus. À Florence, une fresque de l'église Santa Maria Novella illustre saint Thomas d'Aquin, assis sur un trône et entouré de figures féminines symbolisant les Vertus, tandis que les arts libéraux et les disciplines théologiques sont dépeintes sous lui. À l'exemple de cette peinture représentant des notions liées à la morale et à la connaissance, le symbolisme de l'image codifié au cours de l'époque moderne suscite une floraison de genres allégoriques dont le langage visuel est pertinent afin de traiter du sujet de ce mémoire.

Tout comme l'emblème, ces genres allégoriques constituent autant de langages visuels donnant corps aux notions abstraites, ainsi la devise, les revers de monnaie et de médaille, les chiffres, les énigmes et l'hiéroglyphique. Ce dernier exerce d'ailleurs une ascendance particulière sur le symbolisme de l'image durant la période moderne<sup>9</sup>, d'abord par l'entremise des *Hieroglyphica* (1556) de Giovanni Pierio Valeriano, une réinterprétation des *Hieroglyphica* d'Horapollon, un auteur grec ayant présenté au V<sup>e</sup> siècle une traduction essentiellement erronée des hiéroglyphes égyptiens. Ces genres allégoriques ne reposent cependant que sur la seule expression visuelle de notions abstraites : ils n'exposent aucune théorie de la connaissance permettant d'analyser comment les Modernes représentent leur propre processus mental, soit le rapport que leur pensée entretient avec le réel. D'autres modes de représentation symbolique développés à l'époque illustrent en effet ce processus mental et le lien qui unit celui-ci au savoir. Dès le tournant du XIII<sup>e</sup> siècle, Ramon Llull représente dans son *Ars magna* l'arbre du savoir et l'échelle élevant la connaissance humaine du monde terrestre vers la réalité céleste. Cette instrumentalisation de l'image afin de définir la connaissance est aussi exemplifiée par l'océan du savoir qui est dépeint sur le frontispice du *Novum Organum* de Bacon, ainsi que par diverses chaînes et structures arborescentes chez les encyclopédistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces représentations symboliques ne font toutefois qu'ébaucher une

---

<sup>9</sup> Anne-Élisabeth Spica témoigne de cette influence exercée par la tradition hiéroglyphique dans *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996, pp. 16-17. Voir également à ce sujet Claudie Balavoine, « Le modèle hiéroglyphique à la Renaissance », in *Le modèle à la Renaissance*, C. Balavoine (dir. publ.), J. Lafond et P. Laurens, Paris, J. Vrin, 1986.

théorie de la connaissance. De plus, leur langage visuel demeure trop sommaire pour traiter du rapport cognitif à la réalité idéale qu'entretiennent les auteurs modernes. Tout en se rapprochant des genres allégoriques mentionnés ci haut, un ouvrage paru durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle se distingue en présentant une théorie de la connaissance et un langage visuel qui permettent de saisir comment les auteurs de l'époque conçoivent et expriment les notions abstraites.

### 1.1 L'*Iconologie* de Jean Baudoin : sa pertinence, son historiographie

Publiée d'abord sans aucune image en 1593, l'*Iconologia* de Cesare Ripa recoupe divers commentaires de notions abstraites personnifiées comme la Liberté, la Justice et l'Imagination. Une seconde édition paraît à Rome en 1603, illustrée cette fois de 150 bois gravés. Chacune des figures y est décrite et expliquée par un commentaire de longueur variable et dont les références symboliques sont tirées de sources antiques, bibliques, médiévales et modernes. Entre autres exemples, la Connaissance des choses (*Cognitione delle cose*) y est représentée par une femme tenant dans ses mains un sceptre et un livre, d'où il faut comprendre que le savoir s'acquiert par une lecture attentive et permet ainsi une maîtrise de l'âme<sup>10</sup>. D'autres commentaires traitent également du rapport entre la pensée et la réalité. De plus, le langage visuel des personnifications est défini dans la préface de l'ouvrage. Sept éditions italiennes et une cinquantaine d'années plus tard, une version française de l'*Iconologia* paraît sous la plume de Jean Baudoin. Malgré une dispute avec Jacques de Bie, le graveur des figures, Baudoin parvient à racheter les plaques et fait imprimer en 1643 une édition partagée en deux volumes où sont illustrées toutes les figures. L'ampleur du sujet et la diversité des destinataires sont relevées par le titre manquant de l'exemplaire lillois : *Iconologie ou, Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, & autres figures Hieroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts,*

---

<sup>10</sup> Cesare Ripa, *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Rome, Gigliotti, 1593, p. 46.

*des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines [...] necessaire à toutes sortes d'esprits, et particulierement à ceux qui aspirent à estre, ou qui sont en effet, Orateurs, Poëtes, Sculpteurs, Peintres, Ingenieurs, Autheurs de Medailles, de Devises, de Ballets, & de Poëmes dramatiques*<sup>11</sup>. Outre les notions de morale, c'est l'ensemble des connaissances qui s'y trouve représenté par un langage visuel codifié. L'*Iconologie* est donc retenue ici comme source pertinente afin d'analyser le rapport cognitif à la réalité idéale tel que représenté au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il convient de préciser que la traduction française se distingue en partie de l'original italien puisque Baudoin s'approprie en quelque sorte du contenu de l'ouvrage. Dans son exposé préliminaire à l'*Iconologie*, Jean-Pierre Guillerme écrit ainsi que Baudoin « ne traduit pas, [...] il improvise, ou plutôt il lit, non Ripa mais les figures »<sup>12</sup>. Guillerme évacue donc toute « traduction » en postulant que Baudoin ne se réfère qu'aux seules images parues dans l'ouvrage de Ripa. Il mentionne ensuite que Baudoin élague certains attributs aux figures de l'*Iconologia*, ce que relève également Virginie Bar dans son étude consacrée à la peinture allégorique du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Guillerme souligne également que « ce "je" si insistant dans le texte est bien l'indice d'une appropriation spécifique du texte par Baudoin.<sup>14</sup> » Bar affirme pareillement qu'il existe de « nombreuses disparités entre les versions de Ripa et le texte de Baudoin : ce dernier a remanié de façon sensible les textes italiens, et son ouvrage ne peut en aucun cas être considéré comme une traduction authentique »<sup>15</sup>. Dès lors, et pour des raisons liées à une incompréhension de la

---

<sup>11</sup> Jean Baudoin, *Iconologie, ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensee touchant les Vices et les Vertus, sont representees sous diverses figures*. Éd. anastatique, Paris, Aux amateurs de Livres, 1989, de l'éd. de Paris, 1643 (1<sup>e</sup> éd. de la première partie seulement : 1636). Deux parties en un vol. in-fol., p. lim., 204 et 196 p., front. pl. gr.

<sup>12</sup> Jean-Pierre Guillerme, préliminaire à l'*Iconologie* (n.p.).

<sup>13</sup> *Ibid.* ; Virginie Bar, *La peinture allégorique au Grand siècle*, Dijon, Fatton, 2003, p. 12.

<sup>14</sup> Guillerme, *op. cit.*, (n.p.).

langue italienne, l'*Iconologie* telle que traduite et appropriée par Baudoin constitue la source qui est utilisée dans ce mémoire. Comme le relèvent Guillermin et Bar, la traduction française de l'*Iconologia* se double donc d'une interprétation personnelle et culturelle : alors que la préface de Baudoin demeure une adaptation fidèle du texte de Ripa, la nature des figures et leurs commentaires respectifs témoignent plutôt d'une certaine liberté de la part du traducteur. Entre autres exemples, Baudoin se réfère à des auteurs tels que Malherbes et abrège plusieurs explications dans le second volume de l'*Iconologie*. La représentation française des figures se distingue également de celle offerte dans l'original italien puisque les médaillons sommaires gravés par de Bie contrastent avec les cadres rectangulaires et les figures plus travaillées chez Ripa. En dépit de l'influence qu'exerce l'*Iconologia* au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, la version française est aussi utilisée par les artistes de l'époque. Un auteur anonyme et contemporain de Baudoin souligne cette coexistence pratique des deux ouvrages :

Ceux qui ont écrit du Blason, des Emblèmes & des Devises, enseignent ce qu'il faut observer touchant leurs usages dans les Decorations. Pour les Statües & les Medailles, tant de personnes ont expliqué celles des Anciens & la diversité de leurs symboles, qu'il ne faut que les consulter pour ne rien faire sans autorité tirée des exemples qu'ils fournissent pour représenter la Victoire, la Félicité, la Gloire, la Valeur, la Clemence, &c. Cesare Ripa a recueilli ces Figures en son *Iconologie* écrite en Italien & traduite en François par Baudoin<sup>15</sup>.

Sur le plan formel, les deux volumes de l'*Iconologie* comptent respectivement 174 et 259 figures, ce qui explique la description plus expéditive des personnifications du second volume, chacune des parties comportant approximativement le même nombre de pages. Le deuxième frontispice de l'ouvrage abrège le titre en indiquant seulement *Iconologie du Chevalier Caesar Ripa. Seconde et dernière partie*, tandis qu'une version plus complète est inscrite sur le premier : *Iconologie ou les*

---

<sup>15</sup> Bar, *op. cit.*, p. 12.

<sup>16</sup> Cité dans dans Bar, *op. cit.*, p. 16.



*principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont representees soubs diverses figures. Gravées en cuivre par Jacques de Bie, Et moralement expliquées par I. Baudoin.* Après une épître dédiée à monseigneur Séguier, gardien des sceaux sous Richelieu et protecteur de l'Académie française, Baudoin en adresse une seconde au lecteur, l'informant de ses péripéties éditoriales avec les libraires et le graveur de Bie. Selon le traducteur, le premier volume déjà édité sans images en 1636 « eut encore esté mieux receu, si Celluy qui en a gravé les Figures, pour s'estre voulu mesler de les debiter lui mesme, ne se fût rendu si odieux à quelques Libraires, que par de divers artifices ils ont retradé la vente de ce Livre, afin de faire perdre envie de l'acheter à ceux qui les demandoient dans leurs Boutiques.<sup>17</sup> » Ni cette mésentente, ni l'absence d'images ne semblent toutefois avoir empêché la vente de la première impression, le commentaire des figures permettant en effet au lecteur de se figurer mentalement la figure correspondante malgré les nuances qui surviennent parfois entre le texte et l'image. Une préface consacrée au sujet de l'*Iconologie* et au langage visuel de l'ouvrage cède ensuite le pas à une table des matières structurant par ordre alphabétique l'éventail des notions personnifiées, de l'Abondance au Zèle dans le premier volume puis, de manière plus thématique, des Quatre Éléments à l'Arithmétique dans le second. L'*Iconologie* se présente ainsi comme une compilation de figures humaines symbolisant différentes notions abstraites. Surtout, le commentaire et la représentation de ces figures exposent une théorie de la connaissance et un langage visuel codifié. Cet ouvrage constitue donc une source pertinente afin de saisir comment les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle représentent de manière visuelle leur propre rapport cognitif à la réalité idéale.

Chacune des personnifications de l'*Iconologie* représente une notion abstraite concrétisée par la médiation de l'image. Les figures iconologiques sont généralement illustrées par groupes de six. Si certaines divergences ponctuelles surviennent entre les figures et leurs commentaires respectifs, leur relation est habituellement

---

<sup>17</sup> Baudoin, *op. cit.*, épître au lecteur (n.p.).

congruente, le texte se concluant parfois par la mention d'autres personnifications possibles. Les caractéristiques et attributs des figures varient à la fois dans leurs qualités et leur quantité. Elles concernent autant la physionomie, l'âge, le vêtement et les objets attribués aux personnifications, leur présence étant enrichie ici et là par celle d'un animal ou, plus rarement, par celle d'un décor. Enceinte d'un cadre en forme de médaillon, la figure renvoie au commentaire dans un effort d'interprétation réciproque. Le titre dévolu à chacune des figures est d'ailleurs essentiel afin d'en soutenir l'interprétation, « pource que sans la connoissance du nom, il est impossible de parvenir à celle de la chose signifiée.<sup>18</sup> » En ce sens, *l'Iconologie* s'apparente à un dictionnaire dans lequel les notions abstraites sont définies par autant de médiations symboliques entre le champ des images et celui des idées. Les figures constituent donc des images symboliques et métaphoriques, ce dont il est davantage question au cours des prochains chapitres. Les notions relèvent autant de la morale, de la théologie et des émotions humaines que des arts et des sciences, leur expression picturale permettant l'édification d'une « rhétorique muette », c'est-à-dire de représentations symboliques donnant corps aux idées. Le langage iconologique représente ainsi des notions aussi abstraites que l'Amour dompté, la Conscience, le Libre arbitre, les Quatre Saisons, les Neuf Muses, la Fureur poétique et la Rome victorieuse. Comme ce mémoire vise à saisir comment les auteurs modernes représentent leur rapport cognitif à la réalité idéale, le choix des figures retenues ici est justifié par leurs références implicites ou explicites à la pensée et au langage : la Raison, l'Imagination, la Vue et la Science constituent des exemples de figures dont les commentaires contribuent à résoudre la problématique. Avant d'aborder les cadres historiographique, conceptuel et méthodologique soutenant ce mémoire, il convient de présenter brièvement le traducteur ainsi que le graveur de *l'Iconologie*.

Né dans le Vivarais vers 1590 et décédé à Paris en 1650, Jean Baudoin ne réalise aucun ouvrage original au cours de sa vie. Sa carrière est plutôt celle d'un traducteur, bien qu'il ait aussi été correcteur d'imprimerie et lecteur pour la reine

---

<sup>18</sup> Baudoin, *op. cit.*, préface (n.p.).

Marguerite de Valois. Cet attachement aux milieux littéraires l'amène à rechercher le soutien de mécènes et il gagne d'abord la protection du cardinal Richelieu, puis celle de Séguier : l'Académie française, fondée par Richelieu et soutenue ensuite par Séguier, compte d'ailleurs Baudoin parmi ses premiers membres. Outre sa maîtrise de l'italien, Baudoin traduit également l'anglais et l'espagnol, ainsi que le latin et le grec. Les livres qu'il francise sont surtout de caractère littéraire : il est le premier traducteur de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, de l'*Arcadia* (1623) de Philip Sidney et des *Essais* (*La Sagesse Mystérieuse des Anciens*, 1619) et *Œuvres morales* (1625) de Francis Bacon. Cet intérêt manifesté par Baudoin à l'endroit de Bacon est également présent dans d'autres traductions comme *L'Homme dans la lune* (1638) de Francis Godwin et l'*Histoire des guerres civiles des Espagnols dans les Indes* (1650) de Garcilasso de la Vega. En ce sens, il est probable que Baudoin ait été familier avec les autres ouvrages de Bacon : la théorie de la connaissance élaborée par ce dernier constitue dès lors une référence pertinente afin de contextualiser celle exposée dans l'*Iconologie*. Baudoin francise aussi les *Œuvres* (1610) de Tacite et les *Vies des Douze Césars* (1621) de Suétone. Il compile et édite par ailleurs de la poésie, ainsi *Les délices de la poésie françoise* (1620) et les *Épîtres de Sénèque* (1637) de Malherbe, puis du théâtre avec l'*Aveugle de Smyrne* et la *Comédie des Tuileries* (1638). Baudoin corrige enfin les *Œuvres* de Guez de Balzac en 1636. Plus proche du symbolisme de l'image dont il est question dans ce mémoire, Baudoin traduit plusieurs ouvrages liés aux genres allégoriques. Anne-Élisabeth Spica écrit à ce sujet : « On a souvent dit que J. Baudoin avait couru le cachet tout au long de sa vie, pour assurer sa subsistance, et c'est effectivement vrai. Toutefois, le choix de bon nombre de textes correspond réellement à l'intérêt profond de l'homme pour la symbolique de son temps et ses modes d'expression »<sup>19</sup>. Baudoin entremêle parfois différentes références au sein de ses traductions et conclut ainsi le second tome de son *Recueil d'Emblemes divers* (1638-39) par un extrait du *Discours du Poème Heroïque* rédigé par le Tasse<sup>20</sup>. Outre ce *Recueil d'Emblemes* et l'*Iconologie*, Baudoin

---

<sup>19</sup> Spica, *op. cit.*, p. 276.

manifeste un intérêt pour le symbolisme de l'image en traduisant la *Metamorphose du Vertueux* (1615) de Lorenzo Selva, la *Mythologie* (1627) de Natale Conti, ainsi que les *Fables d'Esopé* (1631).

Quant à de Bie, le graveur, il rédige en 1633 un livre dédié à Richelieu et intitulé *Les Familles de France, illustrees par les monumens des medailles anciennes et modernes* qu'il signe en qualité de calcographe, puis un ouvrage portant également sur ce thème et intitulé *La France metallique* en 1634. Furetière lui attribue par ailleurs la paternité de *l'Iconologie* dans l'article relatif à ce sujet. Le terme « iconologie » y est défini comme :

Interpretation de plusieurs images ou monuments anciens & emblemes. Il y a plusieurs livres intitulez *Iconologies* ; celle de Debie calcographe, de Ripa, &c. *L'Iconologie* fait la peinture des choses purement morales sous la figure des personnes vivantes. Elle personnifie la Victoire, la Renommée, la Vertu, la Noblesse, l'Honneur, les passions, &c. & est fort necessaire aux Poëtes, aux Peintres & aux faiseurs de balets et de representations<sup>21</sup>.

En dépit de son propos d'ordre essentiellement artistique, *l'Iconologie* expose de manière implicite une théorie de la connaissance et, bien entendu, un langage visuel codifié, deux éléments pertinents afin de saisir quel rapport cognitif à la réalité idéale est soutenu au cours du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Peu d'études historiques ont cependant cherché à analyser ce sujet à partir de ce qu'en expose *l'Iconologie*. De fait, depuis la redécouverte de l'ouvrage par Émile Mâle et l'article que celui-ci publie dans la *Revue des Deux Mondes* en 1927, *l'Iconologie* est habituellement associée à l'histoire de l'art en raison de son langage symbolique et de son influence sur l'art pictural de l'époque. Alors qu'il arpente les sites du Vatican, une copie de Ripa sous le bras, Mâle parvient ainsi à saisir le sens des figures allégoriques qui y sont peintes :

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>21</sup> Furetière, *op. cit.*, (n.p. et souligné dans le texte).



J'entrai un jour, à Rome, dans l'église de la Maddalena [...] Six charmantes statues de femmes, œuvre de Paolo Morelli, s'adossaient aux murs de la nef, et chacune d'elles montrait, gravé sur son socle, un adjectif plein de douceur. Elles s'appelaient *Simplex*, *Humilis*, *Fidelis*, *Verecunda*, *Secreta*, *Lacrymabilis*. Quelques unes avaient un attribut : *Secreta* mettait une clef sur sa bouche. *Simplex* portait une colombe et *Fidelis* avait près d'elle un chien, mais *Lacrymabilis* se contentait de pleurer doucement, le menton appuyé sur sa main, et *Verecunda* de se voiler avec grâce.

Quel sens avaient ces mystérieuses figures? Étaient-elles une image de l'âme embellie par les vertus chrétiennes? Voulaient-elles commémorer quelques unes des perfections de Marie-Madeleine, qu'on honorait en ce lieu? Je l'ignorait : mais il me sembla que l'explication de cette énigme devait se rencontrer quelque part.

[...] Il m'apparut bientôt avec évidence que les artistes avaient non seulement une tradition, mais un livre, une sorte de dictionnaire de l'allégorie, qu'ils consultaient toutes les fois qu'ils avaient à personnifier une idée abstraite.

[...] Au lieu de feuilleter Ripa, je commençai à le lire avec la plus grande attention, et je ne tardai pas à m'apercevoir que, Ripa à la main, je pouvais expliquer la plupart des allégories qui ornent les palais et les églises de Rome<sup>22</sup>.

Parmi les auteurs récents qui adoptent cette perspective liée à l'histoire de l'art, Bar traite de l'influence qu'exerce l'*Iconologie* sur la peinture allégorique du XVII<sup>e</sup> siècle, tandis que Rensselaer W. Lee et Jacqueline Lichtenstein s'intéressent plus généralement à la relation qu'entretiennent la peinture et le langage au cours de l'époque moderne<sup>23</sup>. L'utilisation du terme « iconologie » en histoire de l'art est également attestée par Erwin Panofsky dans ses *Essais d'iconologie* où il associe ce terme à la signification intrinsèque et inconsciente que dévoilent les images

---

<sup>22</sup> Émile Mâle, « L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration ». Réédition de l'article publié en 1927 dans la *Revue des Deux Mondes*, Paris, Armand Colin, 1949, pp. 336-337 (souligné dans le texte).

<sup>23</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis : humanisme et théorie de la peinture (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Trad. par Maurice Brock, Paris, Macula, 1991 ; Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

allégoriques<sup>24</sup>, ce qui rejoint la notion d'horizon intellectuel dont il est bientôt question. Parmi les historiens de l'art, seul Ernst Gombrich traite de l'*Iconologie* selon une perspective proche de celle empruntée dans ce mémoire. Il associe ainsi la personnification de notions abstraites aux théories de la connaissance aristotélicienne et platonicienne, de même qu'au néoplatonisme de la Renaissance. Gombrich affirme aussi que les figures iconologiques constituent des métaphores conceptuelles fondées sur une corrélation analogique entre le champ des images et celui des idées<sup>25</sup>. Comme cela est démontré dans ce mémoire, cette corrélation analogique rapproche le langage visuel du processus qu'emprunte la pensée afin de concevoir les notions abstraites. Mason Tung et Okayama Yassu ont pareillement consacré des travaux à l'*Iconologie*, mais il ne s'agit pour eux que de comparer et de répertorier les personnifications de l'ouvrage<sup>26</sup> : leurs ouvrages ne sont dès lors d'aucune utilité ici, à l'inverse de ceux rédigés par les auteurs cités plus haut. De même, le préambule signé par Guillermin pour l'édition anastatique de l'*Iconologie* qui est utilisée dans ce mémoire ne traite que du seul langage des personnifications. Il s'agit dès lors d'aborder autrement la théorie iconologique de la connaissance afin de soutenir ces études consacrées au langage visuel des personnifications.

L'historiographie relative au rapport iconologique que la pensée entretient avec la réalité idéale demeure cependant plutôt mince. Daniel Arasse en discute de manière ponctuelle afin d'associer le rôle cognitif de l'imagination et celui rempli par l'image dans l'expression du réel au cours de la période moderne. Il relie également le langage iconologique à l'art antique de la mémoire pour en conclure que l'imagination est graduellement évincée de toute connaissance objective vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Claudie Balavoine traite elle aussi du rôle conféré à la *phantasia*

---

<sup>24</sup> Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris Gallimard, 1967.

<sup>25</sup> Ernst Gombrich, *Symbolic Images*, Londres, Phaidon, 1972.

<sup>26</sup> Mason Tung, *Two Concordances to Ripa's Iconologia*, New York, AMS Press, 1993 ; Okayama Yassu, *The Ripa's Index : Personifications and Their Attributes in Five Editions of the Iconologia*, Doornspijk, Davacao Publishers, 1992.

(l'imagination) dans l'*Iconologia* de Ripa<sup>27</sup>. La contribution de Balavoine au colloque tenu à Berne en 1996 n'a toutefois pu être retracée, ce qui n'empêche aucunement de circonscrire la théorie iconologique de la connaissance en la situant parmi les autres épistémologies modernes. Comme aucun historien n'a analysé l'*Iconologia* suivant le rapport cognitif à la réalité idéale qui y est exposé, il convient d'élaborer un cadre méthodologique et conceptuel inédit. La théorie de la connaissance et le langage visuel de l'ouvrage sont ainsi tous deux mis en contexte dans ce mémoire à partir d'ouvrages généraux et spécialisés, consacrés de manière plus ou moins précise au rapport entre cognition et réalité. Trois outils conceptuels sont également utilisés afin d'analyser comment Baudoin définit ce rapport à travers l'*Iconologia*, soit les analyses dichotomiques soutenues par Michel Foucault et Brian Vickers, la notion d'horizon intellectuel élaborée par Susanne K. Langer, de même que la théorie sémiotique, laquelle expose le rapport particulier qu'entretient le langage visuel avec la réalité.

## 1.2 Cadre méthodologique et conceptuel

Si l'historiographie relative à l'*Iconologia* présente bien peu d'informations permettant de résoudre la problématique avancée ici, cette lacune est comblée par le cadre méthodologique et conceptuel de ce mémoire. Peu d'études ont en effet été consacrées à la question du rapport cognitif à la réalité idéale : ce rapport est pourtant au cœur même de la notion de représentation qu'utilisent les historiens afin de traiter entre autres des épistémologies modernes. La méthodologie sur laquelle repose ce mémoire consiste donc à mettre en contexte le rapport cognitif à la réalité

---

<sup>27</sup> Daniel Arasse, « *Ars memoriae* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance ». In *Symboles de la Renaissance*, sous la dir. de Daniel Arasse, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976 ; Claudie Balavoine annonce cette contribution au colloque tenu à Berne et consacré à la notion et la pratique de la *Phantasia* à l'aube de l'époque moderne dans Balavoine, « Des *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano à l'*Iconologia* de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique ». In *Repertori di parole e immagini : esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, sous la dir. de Paola Barocchi et Lina Bolzoni, Pise, Scuola Normale Superiore, 1997.



idéelle tel qu'il est défini dans l'*Iconologie*. Des études générales sont d'abord utilisées afin de situer ce rapport cognitif à la réalité idéelle, ainsi *La révolution scientifique* de Stephen Shapin et la *Cambridge History of Renaissance Philosophy* publiée sous la direction de Charles B. Schmitt<sup>28</sup>. De plus, comme ce rapport cognitif n'est nullement monolithique, il est étayé et nuancé au cours de ce mémoire par différentes positions épistémologiques, dont celles soutenues par Descartes et Bacon. Traduit et cité par Baudoin, ce dernier offre plusieurs références susceptibles d'avoir influencé d'une quelconque façon la théorie iconologique de la connaissance. Bacon a ainsi traité en divers endroits du processus cognitif et du rôle qu'y joue l'imagination dans l'élaboration du savoir. Karl R. Wallace a analysé cette épistémologie baconienne dans une étude qui se révèle pertinente afin d'étudier le rapport entre la pensée et la réalité<sup>29</sup>. La théorie iconologique de la connaissance est pareillement associée à celle soutenue par Descartes et analysée par Dennis Sepper<sup>30</sup>. Ces deux positions épistémologiques sont étayées par celles qu'avancent entre autres Antoine Arnauld, Baruch Spinoza, Nicolas Malebranche, Blaise Pascal, Gottfried Wilhelm Leibniz, Thomas Hobbes et John Locke. Certains contemporains moins connus se révèlent également pertinents afin d'enrichir ce cadre général. C'est le cas de théoriciens de l'art comme Roger de Piles et André Félibien, ainsi que d'auteurs ayant abordé plus précisément la nature du langage visuel, parmi lesquels Jan Amos Komensky, dit Comenius. Les théories de la connaissance et du langage développées par ces auteurs sont par ailleurs rapportées aux sources antiques et médiévales sur lesquelles elles reposent. À l'instar de ses contemporains, Baudoin se réfère à maintes reprises aux philosophes de l'Antiquité, ainsi Platon et Aristote, afin

---

<sup>28</sup> Steven Shapin, *La révolution scientifique*. Trad. de l'anglais par Claire Larssonneur, Paris Flammarion, 1998 ; *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Charles B. Schmitt et al. (dir. publ.), New York, Cambridge University Press, 1988.

<sup>29</sup> Karl R. Wallace, *Francis Bacon on the Nature of Man. The Faculties of Man's Soul : Understanding, Reason, Imagination, Memory, Will, and Appetite*, Chicago, University of Illinois Press, 1967.

<sup>30</sup> Dennis Sepper, *Descartes's Imagination : Proportion, Images, and the Activity of Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1996.

de définir le rapport cognitif à la réalité que livre implicitement l'*Iconologie*. Les philosophies platonicienne et aristotélicienne contribuent donc à contextualiser ce rapport. Elles sont soutenues en cela par des études récentes consacrées aux théories antiques de la connaissance et à la médiation cognitive qui y est dévolue à l'imagination<sup>31</sup>. D'autres études participent aussi à exposer cette médiation cognitive de l'imagination sur le plan de la pensée, comme celle articulée par l'image sur le plan du langage. L'article de Robert Klein et l'ouvrage de Jean-Claude Piguet, tous deux consacrés à la relation entre langage, pensée et réalité, permettent ainsi de lier la théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie* aux épistémologies du premier XVII<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. De plus, les termes choisis par Baudoin afin de traiter de la connaissance et du langage sont situés dans leur contexte sémantique grâce au *Dictionnaire universel* de Furetière.

En ce qui concerne maintenant le rapport entre le langage visuel et la réalité idéale, soit le rôle qui est conféré à l'image en tant que représentation symbolique, il semble avoir été privilégié par les historiens qui ont traité des épistémologies modernes, comme en témoigne la quantité d'études lui ayant été consacrées récemment. La *Symbolique humaniste et emblématique* de Spica se démarque du lot en circonscrivant la plupart des thèmes dont il est question dans ce mémoire. Spica y traite en effet des principaux genres allégoriques, tout en abordant la crise que connaît la langue verbale durant l'époque moderne, crise dont l'aporie est comblée par le langage visuel. La nature à la fois verbale et picturale de ce dernier, que les

---

<sup>31</sup> Francis Macdonald Cornford, *Plato's Theory of Knowledge*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1964 (1935) ; Jean-Marie Paisse, *L'essence du platonisme*, Bruxelles, P. Mardaga, 1978 ; Michael V. Wedin, *Mind and Imagination in Aristotle*, New Haven, Yale University Press, 1988 ; Martha C. Nussbaum et Amélie Oksenberg Rorty (dir.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford (U.K.), Oxford University Press, 1991 ; Michel Fattal, *Logos et image chez Plotin*, Montréal, L'Harmattan, 1998 ; Rein Ferwerda, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*, Groningen, J.B. Wolters, 1965 ; Peter A. Morton, *A Historical Introduction to the Philosophy of the Mind*, Peterborough, Broadview Press, 1997 ; Paul S. Macdonald, *History of the Concept of Mind : Speculations about Soul, Mind, and Spirit from Homer to Hume*, Burlington (VT), Ashgate, 2003.

<sup>32</sup> Robert Klein, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno ». *Revue de métaphysique et de morale*, 61 (1), 1956 ; Jean-Claude Piguet, *Des choses, des idées et des mots : le sens du sens*, Fribourg, Éditions universitaires, 2000.

Modernes qualifient de « poésie muette », est exposée dans deux ouvrages essentiels, soit ceux que Lee et Lichtenstein consacrent au rapport entre peinture et langage à l'époque moderne. Outre Piles et Félibien, d'autres auteurs plus ou moins contemporains de Baudoin et dont les œuvres restent difficilement accessibles sont cités dans ce mémoire à partir des références qui leur sont faites dans des études récentes. C'est le cas de Pierre Deimier, Hermann Hugo et Pierre Dinet dont les propos sont puisés entre autres chez Spica et Marie-Noëlle Casals<sup>33</sup>. L'*Art de l'Embleme* réalisé par le père Claude-François Menestrier et publié en 1662 sert également à contextualiser le langage iconologique. En ce qui concerne le rôle dévolu à l'image comme mode d'expression imitant le Verbe divin par plusieurs auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, de nombreux travaux permettent d'y rapporter les figures de l'*Iconologie*. De fait, l'historiographie relative à ce sujet se révèle plus riche et abondante que celle concernant le rapport entre la pensée et la réalité, bien que ce rapport s'y profile en filigrane, en témoignent la *Clavis universalis* de Paolo Rossi, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* d'Umberto Eco et *The Word of God and the Languages of Man* de James J. Bono<sup>34</sup>. Parmi les ouvrages consacrés au langage visuel de l'époque moderne, il est possible de rappeler ici les travaux de Rossi, Arasse et Gombrich mentionnés plus haut, de même que *The Art of Memory* de Frances A. Yates et *Metaphors of Memory : A History of Ideas About the Mind* de Douwe Draaisma<sup>35</sup>. Ces études contribuent également à souligner le lien qui unit le langage visuel de l'*Iconologie* et la manière suivant laquelle la pensée conçoit les idées. La méthodologie de ce mémoire repose donc en partie sur des

---

<sup>33</sup> Marie-Noëlle Casals, *La vérité comme indice dans trois poétiques du premier XVII<sup>e</sup> siècle*. In *XVII<sup>e</sup> siècle*, 210, 2001.

<sup>34</sup> Paolo Rossi, *Clavis universalis : arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, Grenoble, Jérôme Million, 1993 ; Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*. Trad. par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1994 ; James J. Bono, *The Word of God and the Languages of Man : Interpreting Nature in Early Modern Science and Medicine, vol. I : Ficino to Descartes*, Madison (Wisc.), The University of Wisconsin Press, 1995.

<sup>35</sup> Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966 ; Douwe Draaisma, *Metaphors of Memory : A History of Ideas About the Mind*, New Yof, Cambridge University Press, 2000.

ouvrages généraux permettant de mettre en contexte la théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie*, de même que sur quelques études consacrées de manière plus précise au rapport que la pensée et le langage visuel entretiennent avec la réalité idéale. Différents outils conceptuels sont d'ailleurs utilisés afin de soutenir ce cadre méthodologique et de résoudre les questions que soulève la problématique : comment les notions abstraites sont-elles conçues et exprimées par Baudoin et ses contemporains, et que livrent à ce sujet la théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie*?

Comme cela est démontré dans ce mémoire, la théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie* exemplifient la possibilité de concevoir et d'exprimer l'essence des notions abstraites en reproduisant la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Cet *a priori* correspond à ce que Susanne K. Langer nomme un « horizon intellectuel », lequel délimite la formulation des problèmes qui sont posés et résolus à une époque quelconque. L'horizon intellectuel détermine ainsi quels modes implicites de pensée sont alors avancés, à l'exemple de la théorie de la connaissance que Baudoin définit dans l'*Iconologie*. Langer se réfère en cela à Alfred N. Whitehead pour écrire : « There will be some fundamental assumptions which adherents of all the variants systems within the epoch unconsciously presuppose.<sup>36</sup> » La notion d'horizon intellectuel contribue donc à camper dans son contexte historique le rapport à la réalité qui est exposé dans l'*Iconologie*. En ce qui concerne maintenant la notion de cognition, celle-ci est définie par Jerry A. Fodor dans *The Language of Thought* comme un processus mental fondé sur des représentations symboliques<sup>37</sup> : la pensée et le langage reposent sur un même rapport à la réalité. Il existe donc un lien cognitif entre les représentations mentales et leurs expressions symboliques, entre les images de

---

<sup>36</sup> Alfred N. Whitehead, « Science and the Modern World », New York, The Macmillan Co., 1926 ; cité dans Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key : A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1967, pp. 4-5.

<sup>37</sup> Jerry A. Fodor, *The Language of Thought*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1979 (1975).



l'esprit et celles du langage. Cette congruence amène Ignace Meyerson à écrire dès 1930 que l'image mentale constitue une « relation à quelque chose d'autre qu'elle-même ; elle est un substitut [...] elle est un complexe ; le signifiant et le signifié, le "sensible" et "l'intelligible" s'y mêlent, formant un tout indissociable »<sup>38</sup>. À la manière d'un miroir, les images mentales et le langage visuel reflètent donc la réalité selon un même processus de représentation à la fois analogique, symbolique et métaphorique. De fait, en conjuguant le champ des images et celui des idées, les représentations symboliques sont aussi métaphoriques, ce dont il est davantage question au cours de ce mémoire. La pensée et le langage visuel sont donc liés l'un à l'autre en un même processus de représentation. Ce mémoire est structuré suivant ces deux fondements de la cognition : un chapitre consacré à la pensée et à la théorie iconologique de la connaissance est ainsi suivi d'un autre portant sur le langage visuel de l'*Iconologie*. Un tel lien cognitif souligne l'importance de la variable « pensée » afin d'analyser la manière dont les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle représentent leur rapport au monde des idées. Le langage verbal ne peut suffire seul à saisir ce dernier. Deux auteurs éclipsent toutefois cette variable de leurs analyses respectives des épistémologies modernes.

Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault n'analyse que le seul rapport linguistique à la réalité, de même que Brian Vickers dans *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, un ouvrage collectif dont il dirige la publication<sup>39</sup>. Aucun d'eux ne traite donc du langage visuel, de la pensée, ni même du processus de représentation sur lequel reposent ces deux fondements de la cognition. Cette perspective les amène à distinguer les épistémologies modernes selon des pôles dichotomiques exclusifs. Foucault oppose en ce sens l'*épistémè* de la ressemblance,

---

<sup>38</sup> Ignace Meyerson, « Les images », livre IV. In G. Dumas (éd.), *Nouveau traité de psychologie*, t. II : *les fondements de la vie mentale*, Paris, Alcan, 1932 (1930), p. 582 ; cité dans Xavier Lameyre, *L'imagerie mentale*, Paris, PUF, 1993, p. 30.

<sup>39</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 ; Brian Vickers, « Introduction » et « Analogy Versus Identity : The Rejection of Occult Symbolism, 1580-1680 ». Chap. in *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, B. Vickers (dir. publ.), New York, Cambridge University Press, 1984, pp. 1-56 et 95-164.

propre aux auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle, à celle de la représentation, initiée par ceux du siècle suivant. Une objectivation du sens soutenu entre les mots et la réalité aurait été instaurée à l'époque où Baudoin traduit l'*Iconologie*, alors que les auteurs du siècle précédent subsumeraient plutôt le langage aux choses selon une synonymie symbolique et ontologique. Foucault avance en effet que les auteurs de la Renaissance élaborent un « Savoir [consistant] à rapporter du langage à du langage. À restituer la grande plaine uniforme des mots et des choses. À tout faire parler.<sup>40</sup> » En raison d'une telle corrélation ontologique entre le langage et la réalité, les mots incarneraient donc l'essence de cette réalité. L'*épistémè* de la ressemblance postule ainsi que le mot *est* la chose : il n'y a alors aucune différence entre le signifiant et le signifié. C'est ce qu'avance aussi Vickers lorsqu'il distingue occultisme et science moderne à propos du rapport que le langage entretient avec la réalité au XVII<sup>e</sup> siècle. Sans entrer dans des détails qui sont davantage abordés au fil de ce mémoire, il convient d'indiquer ici que Vickers associe l'occultisme à une épistémologie qui évacue elle aussi la démarcation entre le signifiant et le signifié. Tout comme Foucault, il distingue radicalement deux modes d'expression du réel et évite dès lors de soutenir que ces modes sont perméables l'un à l'autre. Tout en soulignant que la relation entre le langage et la réalité a été peu abordée par les historiens, Vickers indique en effet :

It is my contention that the occult and the experimental scientific traditions can be differentiated in several ways : in terms of goals, methods, and assumptions. I do not maintain that they were exclusive opposites or that a Renaissance scientist's allegiance can be settled on an either/or, or yes/no basis. Rather, in many instances, especially, in the late sixteenth and seventeenth centuries, a spectrum of beliefs and attitudes can be distinguished, a continuum from, say, absolutely magical to absolutely mechanistic poles, along which thinkers place themselves<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Foucault, *op. cit.*, p. 55.

<sup>41</sup> Vickers, *op. cit.*, p. 95.

En dépit de cet aveu, affiché dans un ouvrage collectif dont il dirige la publication et où les points de vue divergent entre eux, Vickers fonde toutefois sa démonstration sur une perspective dichotomique de laquelle est évacuée toute coexistence épistémologique : une telle coexistence est pourtant exposée par la théorie de la connaissance et le langage visuel de *l'Iconologie*. Les analyses dichotomiques avancées par Foucault et Vickers sont dès lors retenues dans ce mémoire afin de situer la manière dont *l'Iconologie* définit et exemplifie le rapport cognitif à la réalité idéale qu'entretiennent les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle. En étudiant les rôles qui sont dévolus respectivement à l'imagination dans la pensée et à l'image dans le langage, ce mémoire entend démontrer qu'il est impropre d'analyser les épistémologies modernes selon de telles perspectives dichotomiques.

*L'Iconologie* se place en effet sous le signe de la médiation : médiation de l'imagination, de l'image, de la traduction française et surtout médiation entre les pôles épistémologiques que distinguent Foucault et Vickers. Tout comme l'imagination qui coordonne les facultés sensibles et insensibles de la pensée, initiant ainsi un processus de représentation analogique, la figure iconologique conjugue pareillement le champ des images et celui des idées. En raison de ces médiations, les personnifications reproduisent dès lors la présumée corrélation ontologique entre les plans idéal et matériel de la réalité, soit entre le livre de Dieu et celui de la Nature. De fait, Baudoin présume au fil de son commentaire que les personnifications représentent de manière *analogique* des ressemblances *ontologiques* : elles circonscrivent parfaitement le sens et l'essence des notions qui sont symbolisées dans l'ouvrage. Les pôles binaires suivant lesquels Foucault et Vickers définissent les épistémologies modernes se recoupent donc à travers la théorie de la connaissance et le langage visuel de *l'Iconologie*. Ce mémoire entend démontrer qu'il est impropre d'analyser le rapport à la réalité soutenu par Baudoin et ses contemporains suivant une telle perspective dichotomique, que celle-ci soit diachronique comme chez Foucault, ou encore synchronique comme chez Vickers : aucune révolution n'a radicalement distingué les manières de concevoir et

d'exprimer la réalité entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, et aucune opposition n'a divisé les épistémologies du XVII<sup>e</sup> siècle selon deux pôles exclusifs l'un à l'autre. Au contraire, il y a plutôt eu coexistence de ces épistémologies dans le temps et dans l'espace. Toute analyse historique doit ainsi reposer à la fois sur les notions de changement et de continuité. Les auteurs modernes ne peuvent être partagés selon deux camps diamétralement opposés : le rapport cognitif qu'ils entretiennent avec la réalité idéale est trop complexe pour être ramené à une simple dichotomie. C'est ce qu'avancent d'ailleurs Shapin et Rossi dans leurs histoires des idées, lesquelles sont utilisées ici afin de nuancer les analyses soutenues par Foucault et Vickers. Les travaux de Spica et de Bono, de même que l'article rédigé par Brian P. Copenhaver au sujet de la philosophie naturelle au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup> contribuent aussi à expliquer comment les différentes épistémologies modernes coexistent en fait les unes avec les autres. Seuls deux auteurs croisés au cours des recherches bibliographiques ont adopté un cadre conceptuel et méthodologique proche de celui emprunté dans ce mémoire. Irene Mittelberg s'est en effet inspirée de l'histoire de l'art et des théories cognitives afin d'analyser la manière dont le langage visuel donne corps aux notions abstraites. Elle remarque à ce sujet que les personnifications allégoriques de l'époque moderne constituent des métaphores conceptuelles, ce qui est également relevé au cours du dernier chapitre. Mittelberg n'a cependant pas écrit d'ouvrage à ce propos, seul un extrait de sa participation au symposium tenu en 1999 et intitulé *Metaphor, Artificial Intelligence, and Cognition* étant disponible sur Internet<sup>43</sup> : son étude n'est donc pas utilisée ici. Ce n'est pas le cas de Michael Losonsky dont l'article consacré au langage mental chez Leibniz se réfère au symbolisme de l'image<sup>44</sup>. L'article de Losonsky se révèle donc pertinent

---

<sup>42</sup> Brian P. Copenhaver, « Did Science Have a Renaissance? ». *Isis*, 82, 1992, pp. 387-407.

<sup>43</sup> Irene Mittelberg, *The Visual Memory of Grammar : Iconographical and Metaphorical Insights*. <<http://www.metaphorik.de/02/mittelberg.htm>> (14 avril 2006)

<sup>44</sup> Michael Losonsky, *Leibniz's Adamic Language of Thought*. *Journal of the History of Philosophy*, 30 (4), 1992, pp. 523-543.



afin de saisir comment la pensée et le langage permettent selon certains contemporains de Baudoin de représenter l'essence absolue des notions abstraites.

Le rapport cognitif à la réalité idéale qu'expose l'*Iconologie* est enfin analysé selon une perspective sémiotique afin de saisir comment Baudoin peut prétendre représenter l'essence des notions abstraites et conjuguer ainsi les épistémologies scientifique et occulte. De fait, la sémiotique définit la manière particulière suivant laquelle le langage visuel donne sens aux idées. C'est cette nature particulière qui distingue le langage visuel du langage verbal et qui explique comment les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle peuvent relier ce langage des images à la langue parfaite de Dieu. La sémiotique contribue en cela à souligner au sein du langage iconologique une coexistence des pôles épistémologiques distingués par Foucault et Vickers. Ces deux auteurs ne fondent en effet leurs analyses respectives que sur le seul rapport entre les mots et les choses. De plus, Vickers ne se réfère qu'à la sémiologie saussurienne, laquelle demeure incapable d'expliquer le sens véhiculé par l'image. Le cadre conceptuel de ce mémoire emprunte donc à la sémiotique peircienne telle que définie entre autres par Catherine Saouter dans son essai sur le langage visuel :

l'épistémologie [de la sémiotique peircienne] englobe tous les systèmes signifiants contrairement à la tradition saussurienne qui a pour objet central l'expression verbale et le champ littéraire. La linguistique est d'une utilité seconde pour une sémiotique du langage visuel. Son concept fondateur, la double articulation du signe [entre signifiant et signifié], ne décrit pas les registres fondamentaux de l'image. L'intégration de la phénoménologie par la sémiotique de Peirce fournit les cadres indispensables à une approche du langage visuel, puisque l'image est avant tout en lien ontologique avec le monde sensible<sup>45</sup>.

Ce lien entre la phénoménologie du regard et le sens de l'image est également appréhendé ici suivant ce qu'en écrit Fernande Saint-Martin dans sa *Sémiologie du langage visuel*<sup>46</sup>. La définition qu'elle y présente de la plus petite unité de lecture

---

<sup>45</sup> Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 2000, pp. 13-14.

visuelle, le *colorème*, permet d'associer les figures à des images métaphoriques et conceptuelles en ce qu'elles représentent le sens « essentiel » des notions abstraites. Toujours afin de saisir la nature du sens véhiculé par les figures iconologiques, la sémiotique peircienne livrée par Umberto Eco dans ses différents travaux<sup>47</sup> contribue à expliquer comment le langage visuel de l'*Iconologie* peut prétendre circonscrire l'essence des notions abstraites et imiter ainsi la perfection du Verbe divin. Selon Baudoin, la pensée représente les formes parfaites de Dieu par l'entremise d'images mentales qu'exprime ensuite le langage visuel. La manière dont les personnifications représentent analogiquement des ressemblances ontologiques et juxtaposent en cela les pôles épistémologiques distingués par Foucault et Vickers est donc analysée en partie dans ce mémoire suivant la théorie sémiotique qu'exposent entre autres Eco et Saouter.

Cette dernière définit la sémiotique du langage visuel selon trois plans connexes, soit la plasticité, l'iconicité et l'interprétation. Le plan de la plasticité ne concerne que la composition des couleurs et du clair-obscur. En ce sens, comme les gravures de l'*Iconologie* sont dénuées de couleur, seul le clair-obscur des lignes noires tracées par de Bie sollicite et organise la perception visuelle. Le plan de l'iconicité permet ensuite le passage à la dénomination des formes suggérées par la plasticité de l'image. L'iconicité analyse les cinq figures de l'espace pictural : le cadre, la contextualisation, la taille des plans, l'échelle des plans et le point de vue, lesquels expriment une même codification de la plasticité. La conjonction des plans plastique et iconique permet enfin d'interpréter l'image et de l'inscrire dans un champ historique. L'analyse sémiotique de la personnification de l'Imagination qui est développée dans le chapitre consacré au langage visuel dévoile combien ce dernier se distingue du langage verbal en raison de sa nature à la fois métaphorique, conceptuelle et « universelle ». Cette nature particulière contribue à expliquer

---

<sup>46</sup> Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1987.

<sup>47</sup> Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*. Trad. par Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 1988 ; *Kant et l'ornithorynque*. Trad. par Julien Gayard, Paris, Grasset, 1997.

comment le langage visuel peut être associé au Verbe divin. Les figures de l'*Iconologie* se rapportent d'abord à des métaphores conjuguant le champ des images et celui des idées, puis à des concepts visuels proches de ceux utilisés dans l'art antique de la mémoire et dans les pictogrammes actuels. Les personnifications s'apparentent également aux idéogrammes de l'écriture hiéroglyphique, laquelle est associée par certains Modernes à des vestiges de la langue originelle, cette langue parfaite de la Création, possédée par Adam et dont les mots auraient exprimé l'essence des choses. En raison de sa nature sémiotique distincte du rapport entre les mots et les choses, le langage visuel permet non seulement un accès plus direct au sens que ne le pourrait le langage verbal, mais ses images se rapprochent aussi du langage « universel » des pictogrammes et idéogrammes actuels, à l'exemple des panneaux routiers. Cette perspective est soutenue par les travaux de sémiotique et d'histoire de l'art réalisés par George Lakoff et Mark Johnson, André de Tienne, le Groupe  $\mu$ , Martine Cornuéjols et David Freedberg<sup>48</sup>. Ces références à la sémiotique, ainsi qu'aux histoires des idées et de l'art démontrent combien l'épistémologie exposée dans l'*Iconologie* évacue toute possibilité d'analyser les théories modernes de la connaissance et du langage en les distinguant de manière dichotomique. Les rôles que jouent respectivement la pensée et le langage visuel dans le rapport cognitif à la réalité idéale exemplifient donc une coexistence des pôles épistémologiques scientifique et occulte. De même, le lien cognitif entre la pensée et le langage visuel contribue à expliquer comment Baudoin et certains de ses contemporains peuvent prétendre reproduire l'essence des notions abstraites au moyen de représentations symboliques : le langage mental sur lequel repose la pensée reproduit cette essence idéale, laquelle est ensuite exprimée par le langage visuel.

---

<sup>48</sup> George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 ; André de Tienne, *L'analytique de la représentation chez Peirce : genèse de la théorie des catégories*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1996 ; Martine Cornuéjols, *Sens du mot, sens de l'image*, Montréal, L'Harmattan, 2001 ; Groupe  $\mu$  (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg et al.), *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992 ; David Freedberg, *Le pouvoir des images*. Trad. par Alix Girod, Paris, G. Montfort, 1998.

Ce lien cognitif est d'ailleurs souligné au début de la préface lorsque Baudoin affirme que le langage iconologique est constitué de ces « Images que l'esprit invente, & qui par les choses qu'elles signifient, sont les symboles de nos pensées »<sup>49</sup>. L'essence des idées est donc conçue par la pensée au moyen de représentations symboliques qu'exprime ensuite le langage visuel. Cette congruence repose d'abord sur le fondement symbolique de la pensée et sur la nature particulière du langage visuel, mais aussi sur une présomption théologique dont l'importance demeure cruciale à l'époque de Baudoin : une corrélation ontologique unit le livre de Dieu et celui de la Nature. En vertu de cette présumée corrélation ontologique, l'essence des idées peut ainsi être représentée de manière analogique par la pensée et le langage visuel. Il est intéressant de souligner que les frontispices de l'*Iconologie* (fig. 1.1) synthétisent les thèmes abordés jusqu'ici. C'est d'ailleurs leur principale fonction, Lucia T. Tomasi affirmant à cet effet que les frontispices des ouvrages scientifiques parus aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles constituent « a metaphysical entryway into the text »<sup>50</sup>. Catherine Guillot écrit aussi à propos des frontispices de cette époque que « Ces images étant destinées au lecteur, elles ont presque toujours des fonctions informatives qui dépassent la simple fonction décorative pour le livre. De plus, elles permettent d'élucider un certain nombre de questions qui concernent les mentalités de [cette période].<sup>51</sup> » Les symboles représentés sur les frontispices de l'*Iconologie* illustrent ainsi deux éléments fondamentaux dont il est question au cours du prochain chapitre, soit l'ascendance exercée par la théologie sur la manière de concevoir la réalité idéale, de même que le rapport analogique qu'entretient la pensée avec cette réalité. Par ailleurs, le lien entre le langage iconologique et le Verbe divin est également exposé par ces frontispices.

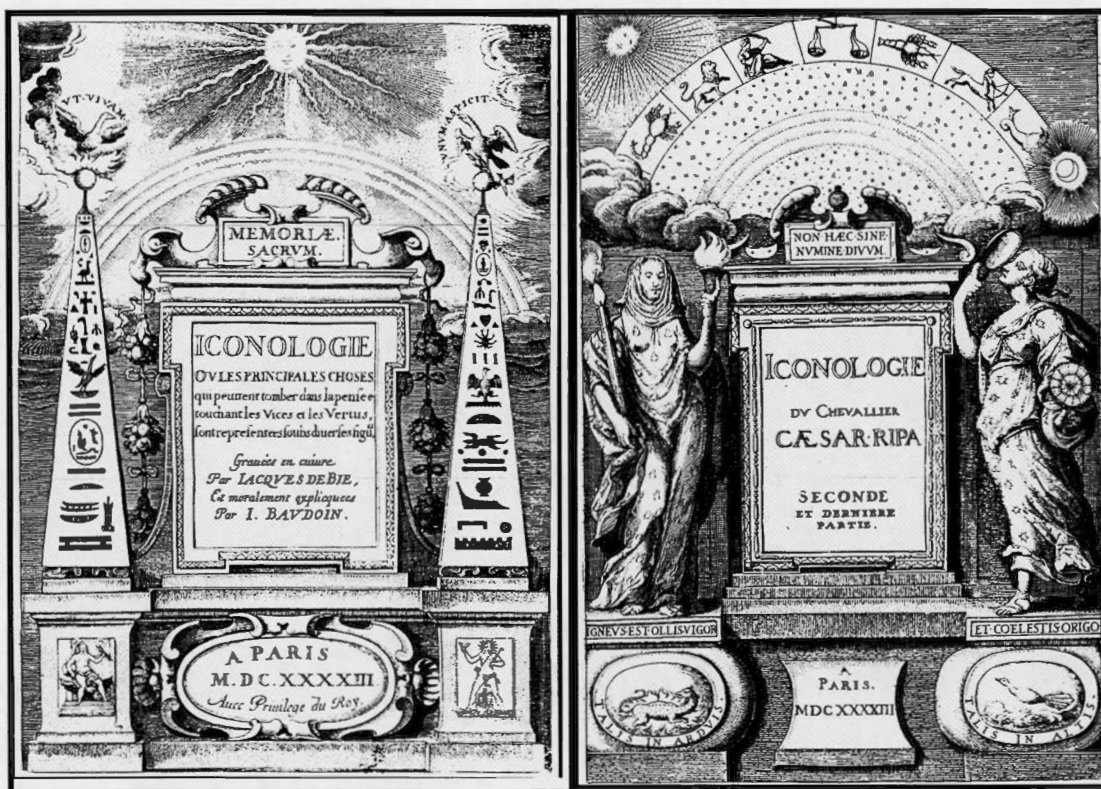
---

<sup>49</sup> Baudoin, *op. cit.*, préface (n.p.).

<sup>50</sup> Lucia Tongiorgi Tomasi, « Images, Symbol and Word on the Title Pages and Frontispieces of Scientific Books from the Sixteenth and Seventeenth Centuries ». *Word & Image Conference Proceedings*, 4 (1), 1988, pp. 372-373.

<sup>51</sup> Catherine Guillot, « Les illustrations du théâtre d'Alexandre Hardy ». *La Revue d'Histoire du Théâtre*, 208, 2000, p. 294.





**Figure 1.1** Fronstispices des premier et second volumes de l'*Iconologie*.

La réalité idéale est d'abord associée au monde céleste et divin qui occupe le tiers supérieur de chacun des frontispices. Les notions abstraites personnifiées dans l'*Iconologie* se rapportent en effet aux formes parfaites de cette réalité idéale. La perfection céleste est exprimée par une sphère dominant chacun des obélisques sur le premier frontispice, puis par un cercle zodiacal occupant le ciel du second<sup>52</sup>. Le lien entre la connaissance et la lumière divine est quant à lui représenté par un Soleil dépeint au sommet du premier frontispice, et ses rayons paraissent d'ailleurs

<sup>52</sup> Voir à ce sujet les figures de la Doctrine, de la Divinité, de l'Éternité, de la Perfection, de la Sapience divine, de la Science, de la Théorie et de la Mathématique.

repousser des nuages, symboles de l'Ignorance<sup>53</sup>. Dans le même esprit, la fleur tenue par une figure féminine sur le second frontispice signifie l'Instinct naturel invitant l'être humain à concevoir la lumière divine. Baudoin affirme en effet dans le commentaire relatif à cette notion que « l'Eliothropion, ou [...] fleur du Soleil [...] ne manque jamais de suivre le mouvement de cet Astre, ny de se tourner de son costé »<sup>54</sup>. Le rapport entre la lumière de l'âme et la connaissance des formes divines est également dénoté par le flambeau et la chandelle que tient l'autre figure féminine. Gombrich explique cette féminité des personnifications : « Abstract nouns in Greek and Latin almost regularly take on the feminine gender and so the way is open for the world of ideas being peopled by personified abstractions such as *Victoria*, *Fortuna* or *Justicia* »<sup>55</sup>. Les yeux du corps comme ceux de l'âme cherchent également à saisir l'essence divine des notions abstraites, ce qui est démontré par un aigle fixant le Soleil de son regard sur le premier frontispice<sup>56</sup>, un symbole que Baudoin reprend en 1650 dans l'épître de son *Histoire des guerres civiles des Espagnols dans les Indes*. S'adressant encore une fois à Séguier, il y indique que « Les Ames fortes, comme la vostre, eslevées aux Dignitez les plus sublimes, en soutiennent l'escalt constamment, & sans en estre esblouyes [...] Ainsi l'Aigle regarde fixement le Soleil, au lieu que le Papillon se perd, à la lueur du moindre Flambeau.<sup>57</sup> » Ce symbole semble d'ailleurs être conventionnel à l'époque. Cité par Gombrich à ce sujet, Annibale Caro se réfère non seulement au symbole de l'aigle, mais aussi à celui du phénix, lequel est représenté face à l'aigle sur le premier frontispice de l'*Iconologie*. Vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Caro commente ces allégories en indiquant : « in the two little squares facing each other [...] I put the

---

<sup>53</sup> Voir à ce sujet les figures de la Doctrine, de la Logique, de la Sapience divine et de la Vraie sagesse.

<sup>54</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 95.

<sup>55</sup> Gombrich, *op. cit.*, p. 125 (souligné dans le texte).

<sup>56</sup> Voir à ce sujet les figures de l'Astrologie, de l'Erreur, de la Grâce de Dieu et de la Vérité.

<sup>57</sup> Baudoin, *Histoire des guerres civiles des Espagnols dans les Indes*, Paris, Augustin Courbe et Edme Couterot, 1650, (n.p.).

lonely eagle, gazing at the sun, which in this form signifies the speculation [...] In the other I place the phoenix, also turned to the sun, which will signify the exaltedness and refinement of the concepts and also solitude, for it is unique.<sup>58</sup> »

Perchés sur les obélisques qui sont flanqués de part et d'autre du premier frontispice, ce tandem aviaire rappelle à la fois celui qui est attribué à la personnification du Feu dans l'édition originale de l'*Iconologia* publiée en 1593<sup>59</sup>, de même que la flamme allumée par Dieu dans l'âme humaine et dont la vertu unit la pensée à la réalité idéale. Chez Baudoin, l'aigle et le phénix symbolisent la capacité de concevoir l'essence des notions abstraites. Tel un aigle, l'être humain contemple les formes divines ; tel un phénix, il en recrée l'essence originelle. Le chapitre consacré au rapport que la pensée entretient avec la réalité idéale expose en ce sens que l'être humain conçoit l'essence des notions abstraites selon un processus de représentation analogique au sein duquel la médiation cognitive de l'imagination joue un rôle crucial. En conjuguant les expériences rationnelle et sensorielle, l'imagination soutient en effet ce processus de représentation analogique par lequel la pensée reflète l'essence présumée divine des formes idéelles, ce qui est d'ailleurs dénoté par l'analogie du miroir sur le second frontispice.

Les frontispices illustrent aussi le rapport cognitif que le langage visuel entretient avec la réalité idéale. L'inscription latine *Memoriae sacrum* qui se trouve sur le premier d'entre eux peut ainsi signifier la mémoire sacrée ou encore le sanctuaire de la mémoire. Mise en contexte avec la citation *Non haec sine numine divum* surplombant le titre du second frontispice, elle signifie aussi la langue originelle par laquelle Dieu nomma chacun des éléments de la Création selon son essence propre. Les figures iconologiques se rapportent donc à ces noms parfaits et universels, oubliés depuis la chute de l'Homme et le babélisme. L'agencement des signes autour du cercle zodiacal représenté sur le second frontispice souligne à ce sujet la nature céleste et parfaite des formes idéelles : située au centre, la Balance

---

<sup>58</sup> Cité dans Gombrich, *op. cit.*, p. 10.

<sup>59</sup> Balavoine, *op. cit.*, p. 61.



symbolise l'Équinoxe d'automne « pour montrer la perfection de ce temps-là, auquel plusieurs tiennent que Notre Seigneur crea le Monde.<sup>60</sup> » Le langage visuel de l'*Iconologie* imite aussi l'expression à la fois « claire » et « sibylline » du Verbe divin. La vérité éclaire davantage les esprits lorsqu'elle est voilée de mystère. La « clarté sibylline » du Verbe divin y est également symbolisée par les signes du Cancer et du Capricorne. Situés de part et d'autre du cercle zodiacal, ces signes représentent respectivement les solstices d'été et d'hiver, « deux temps, auquel le Soleil est le plus proche, & pareillement le plus esloigné de nous.<sup>61</sup> » Une référence explicite à la langue divine est relevée par la présence de hiéroglyphes sur les obélisques du premier frontispice ; de fait, l'écriture égyptienne est considérée à l'époque comme un vestige de la langue utilisée par Dieu lors de la création du monde. L'*Iconologie* expose ainsi une théorie de la connaissance et un langage visuel pertinents afin d'analyser le rapport cognitif à la réalité idéale qui est soutenu au cours du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Ce lien cognitif entre la pensée et le langage visuel, synthétisé ici par les frontispices de l'ouvrage et étayé à travers le commentaire des figures iconologiques, contribue à nuancer les analyses dichotomiques qu'avancent Foucault et Vickers à propos des épistémologies modernes. L'*Iconologie* exemplifie en effet une coexistence des pôles épistémologiques que distinguent ces deux auteurs : la pensée et le langage visuel permettent de représenter de manière analogique des ressemblances présumées ontologiques entre le champ des idées et celui des images, c'est-à-dire entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Le prochain chapitre entend dès lors démontrer comment Baudoin décrit ce rapport cognitif que la pensée entretient avec la réalité idéale. Un dernier chapitre explique ensuite comment le langage iconologique peut présumer reproduire l'essence des notions abstraites telle que conçue par la pensée. Le rapport cognitif à la réalité idéale qu'expose l'*Iconologie* repose donc sur ce simple postulat : la pensée et le langage

---

<sup>60</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. II, p. 39.

<sup>61</sup> *Ibid.*, t. II, p. 35.



visuel représentent analogiquement des ressemblances présumées ontologiques entre les plans idéal et matériel de la réalité.

---

---

---

## CHAPITRE II

### « BAUDOIN, DESSINE-MOI UNE IDÉE » : CONCEVOIR LES NOTIONS ABSTRAITES

Baudoin définit le rapport cognitif qu'entretient la pensée avec la réalité idéale dans son commentaire des figures iconologiques. C'est de cette théorie de la connaissance dont il est question au cours de ce chapitre, d'abord en décrivant la réalité idéale telle que représentée dans l'ouvrage, soit comme un absolu céleste dont les formes divines se reflètent à travers la réalité terrestre. Cette corrélation ontologique entre les plans idéal et matériel de la réalité constitue d'ailleurs un *a priori* fondamental afin de saisir pourquoi Baudoin soutient qu'il est possible de concevoir l'essence de ces formes divines. Les facultés sensibles et insensibles de la pensée appréhendent cette essence, puis l'imagination leur donne corps selon un processus de représentation analogique. Les images symboliques créées par la pensée se rapprochent ainsi du langage visuel. Ce même *a priori* suivant lequel il existe une corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature correspond également à ce que Langer nomme un horizon intellectuel. Tout rapport à la réalité est en effet délimité implicitement par les présomptions qu'avancent les contemporains d'une époque donnée. La théorie iconologique de la connaissance se fonde aussi sur un second *a priori*, soit l'unité de l'âme et du corps : l'expérience rationnelle se conjugue à celle des sens. Comparée à un miroir par Baudoin et d'autres auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, la pensée repose dès lors sur la médiation cognitive de l'imagination : soutenue par les sens et guidée par la raison, l'imagination articule le processus de représentation analogique et permet en cela à l'être humain de concevoir l'essence des notions abstraites. En vertu de cette corrélation entre les plans matériel et idéal de la réalité, de même qu'entre les facultés sensibles et insensibles de la pensée, les images mentales reflèteraient l'essence des idées. Ces représentations symboliques se traduisent alors à travers le langage visuel, ce qui

permet entre autres à Baudoin d'affirmer que l'art reproduit l'acte créateur de Dieu. La théorie iconologique de la connaissance se superpose ainsi au langage visuel de l'ouvrage puisque l'un et l'autre reposent sur un même processus de représentation analogique.

## 2.1 Ce qui est en haut, ce qui est en bas

Selon l'*Iconologie*, la réalité est d'abord idéale et divine. La vérité est céleste et non pas terrestre. Le réel est absolu. Les différents symboles que Baudoin associe à cette réalité dans son commentaire des figures rappellent d'ailleurs ceux des frontispices : l'astre solaire, la sphère, le feu et surtout la lumière, laquelle dénote la vérité céleste et la flamme insufflée par Dieu dans l'âme humaine. Baudoin tisse ainsi un lien étroit entre la réalité divine et la cognition humaine. Concevoir Dieu, c'est acquérir la connaissance véritable. Cette corrélation est relevée par Baudoin lorsqu'il écrit que « le Souverain Createur [...] est la Perfection mesme »<sup>1</sup>, puis indique que la figure de la Vérité « tient & regarde un Soleil, qui est Dieu, source de toute lumière »<sup>2</sup>. Tout savoir présumé objectif vise donc à saisir « cette Sapience immortelle à qui rien ne peut résister [et qui] est plus forte par consequent que toutes les choses du monde : Aussi est-ce pour la mesme raison qu'elle foule un Globe de l'un de ses pieds.<sup>3</sup> » La perfection de la réalité divine est signifiée par la figure de la Fermeté dont « la Robe de couleur celeste, toute brillante d'Estoiles, [dénote] la Fermeté du Ciel, qui n'est nullement sujet à ce changement que les Philosophes appellent Local, & ne peut chanceler ny estre esbranlé en aucune de ses parties.<sup>4</sup> » Ces connotations symboliques sont aussi évoquées par la figure de la Symétrie, laquelle est revêtue d'une :

---

<sup>1</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 149.

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 195-196.

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 195-196.

Escharpe de couleur bleuë, toute semée d'Estoilles [et représentant] le Ciel, dans le mouvement duquel, suivant l'opinion de la plupart des Philosophes, se rencontre une certaine proportion qu'ils appellent Harmonique. Ce qu'ils preuvent manifestement par l'exemple du Soleil & de la Lune, dont l'un fait la distinction du Jour & de la Nuict avec une merveilleuse Symmetrie, & l'autre de mesme, bien que changeante, ne laisse pas d'estre parfaitement réglée en son cours, & dans les divers effets qu'elle produit<sup>5</sup>.

La représentation iconologique de la réalité divine par la sphère et les astres célestes se retrouve également dans le commentaire consacré à la Perfection dont « le cercle du Zodiaque [est] le vray Symbole », ainsi que dans celui relatif à l'Éternité (fig. 2.1) personnifiée, laquelle porte :

deux boules d'or entre ses mains, qu'elle tient haussées, & le corps couvert d'un bel Azur, semé d'Estoiles. Tout cela, ce me semble, est un vray symbole de l'Éternité ; soit que l'on considere, ou la figure ronde, qui n'a ny commencement, ny fin, ou la perfection de l'or, qui est le plus durable de tous les métaux, ou la couleur azurée représentant le Ciel, qui est la chose du monde la moins corruptible.

Ce n'est pas encore sans raison, que dans Pierius [Valeriano, l'auteur des *Hieroglyphica*] elle est peinte assise sur une Sphere celeste, tenant de la main gauche un Soleil, & de la droite une Lune : Par où il est déclaré, Que ces deux Astres agissent sans cesse à la generation des choses d'icy bas, ausquelles ils donnent nourriture. Et c'est pour cela mesme qu'elle est assise sur un Ciel, comme une chose durable & perpetuelle<sup>6</sup>.

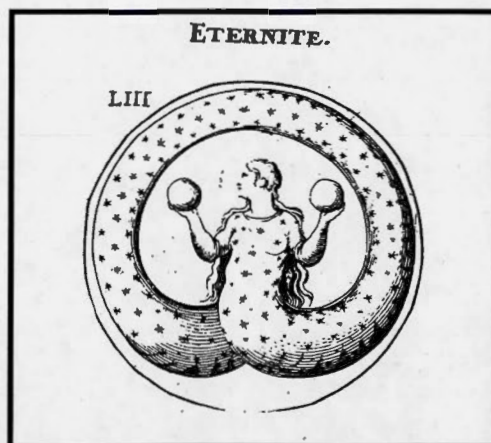
---

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. II, p. 123.

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. II, p. 193.

<sup>6</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 149 et 63-64.





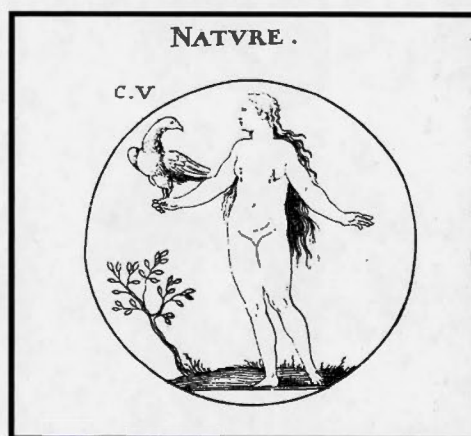
**Figure 2.1** Personnification de l'Éternité.

Si la réalité céleste est liée à sa contrepartie terrestre, elle s'en distingue toutefois par sa nature parfaite et divine. Cette nature est relevée par Baudoin dans son commentaire de l'Amour vertueux puisque la couronne attribuée à cette personnification signifie « l'Éternité par sa figure Sphérique », tout comme les « deux Globes enflammés [dévolus à la personnification de la Divinité constituant] un Symbole de l'Éternité, inseparable d'avec l'Essence Divine. » Une flamme brûle par ailleurs sur la tête de cette figure pour dénoter la trinité chrétienne et « l'unité de la Nature »<sup>7</sup>. Cette unité de la Nature est ainsi rapportée à celle de la réalité céleste. De fait, si cette dernière est idéale et divine, sa contrepartie matérielle et terrestre en reflète néanmoins l'essence parfaite. Une corrélation ontologique unit ainsi le livre de Dieu et celui de la Nature. Cette corrélation entre les plans idéal et matériel de la réalité est fondamentale afin de bien saisir la théorie iconologique de la connaissance. Réalité et cognition y sont définies selon un point de vue soutenant la coexistence et la corrélation de deux champs néanmoins distincts l'un de l'autre : celui des idées et celui des images. L'unité de la nature matérielle reflète la perfection absolue de la réalité idéale. Baudoin affirme en ce sens dans la préface de *l'Iconologie* que la figure de Vénus représente « l'union de la première Matière

<sup>7</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 11 et 56.

avecque la Forme »<sup>8</sup>. L'explication relative à la figure de la Nature (fig. 2.2) mérite d'ailleurs d'être citée dans son intégralité :

Elle se void icy representée comme dans une Medaille de l'Empereur Adrian, à sçavoir par la figure d'une Femme nuë, qui a du laict aux mammelles, & un Vautour à la main. La Nature, selon Aristote, ne [peut] mieux estre definie, *Qu'un principe de mouvement & d'alteration en la chose où elle se trouve, par qui s'engendre tout ce qui est corruptible* ; Ce n'est pas sans raison qu'elle est peinte en Femme nuë : car comme ce principe se divise en Actif & en Passif, dont l'un est appellé Forme, & l'autre Matiere ; L'Actif ne peut mieux estre denoté que par les mammelles pleines de laict, parce que la Forme est ce qui entretient les choses créées, tout ainsi que les tetins de la femme nourrissent l'enfant ; ny le Passif aussi mieux démontré que par le Vautour, oyseau fort glouton ; estant veritable que par la Matiere qui s'esmeut & s'altere au gré de la Forme, sont destruites peu à peu toutes les choses corruptibles<sup>9</sup>.



**Figure 2.2** Personnification de la Nature.

<sup>8</sup> Baudoin, *Iconologie*, préface (n. p.).

<sup>9</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 122-123.

Si les formes immuables s'opposent à la matière corruptible, ce dualisme ne constitue toutefois nullement une dichotomie. Baudoin précise en effet que la matière est perfectible par l'entremise des formes. La nature *active* purifie ainsi sa contrepartie *passive*, elle en imprègne la matière.

Il est pertinent de souligner ici la synonymie entre les notions abstraites personnifiées dans l'*Iconologie* et les Idées de la philosophie platonicienne puisque les unes et les autres constituent l'essence de la réalité : elles *sont* l'Être. Francis Macdonald Cornford avance à ce sujet que les Idées platoniciennes sont des entités métaphysiques infinies<sup>10</sup>. Ces Idées associées à la philosophie de Platon sont aussi décrites par Jean-Claude Piguet comme des choses *réelles*, simples et complexes, mystérieuses et absolues<sup>11</sup>. Jean-Marie Paisse affirme que ces « réalités intelligibles existent indépendamment de l'esprit et jouissent d'une autonomie absolue [...] elles se définissent en tant qu'entités transcendantes et jouent, vis-à-vis du monde sensible, un rôle de cause et d'archétype.<sup>12</sup> » Les Idées platoniciennes constituent enfin selon Peter A. Morton des concepts universaux comme la Vertu et la Beauté, elles sont l'essence des choses, ce qui les définit comme tel<sup>13</sup>. Aristote parle en ce sens de la quiddité des Choses-en-soi et de concepts universaux comme l'Être et le Bien<sup>14</sup>. Parmi les contemporains de l'*Iconologie*, Descartes et Malebranche associent aussi ces Idées absolues aux formes de l'esprit divin, tandis que Bacon traite de formes éternelles et immobiles<sup>15</sup>. Vers la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Spinoza soutient encore que toute chose possède une essence objective puisqu'il y a en Dieu une

---

<sup>10</sup> Cornford, *op. cit.*, p. 10.

<sup>11</sup> Piguet, *op. cit.*, pp. 20-26.

<sup>12</sup> Paisse, *op. cit.*, p. 72.

<sup>13</sup> Morton, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>14</sup> Aristote, *De l'âme*. Trad. du latin par Jules Tricot, Paris, J. Vrin, 1959, pp. 176-177 (infra).

<sup>15</sup> Sepper, *op. cit.*, p. 8 ; Geneviève Rodis-Lewis, *Idées et vérités éternelles chez Descartes et ses successeurs*, Paris, J. Vrin, 1995, p. 7 ; Francis Bacon, *Novum Organum*. Trad. du latin par Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, PUF, 1986, p. 194.

idée de toute chose<sup>16</sup>. Il écrit également dans son *Éthique* que « toutes les idées, considérées dans leur rapport avec Dieu sont vraies »<sup>17</sup>. En ce sens, puisque le terme *eidos* utilisé par Platon est habituellement traduit par *Formes* ou *Idées*<sup>18</sup>, l'expression « forme idéelle » est donc utilisée au fil de ce mémoire pour traiter des notions personnifiées dans l'*Iconologie* et associées par Baudoin à la réalité divine.

La théologie exerce ainsi une ascendance certaine sur la manière dont les contemporains de Baudoin définissent la réalité. En vertu de la corrélation ontologique qui unit le livre de Dieu et celui de la Nature, les formes idéelles se reflètent à travers le monde matériel et l'être humain peut alors concevoir leur essence divine par l'entremise de ses facultés cognitives sensibles et insensibles. Depuis la chute originelle, une telle connaissance parfaite et absolue n'est cependant plus innée et doit être cultivée, ce qu'indique Baudoin lorsqu'il décrit la personnification de la Loy naturelle : « assise au milieu d'un jardin, [cette Femme agreable] nous apprend, qu'en la naissance du monde, Dieu fit belles & parfaites toutes les choses qui s'y voyent. [...] j'ajoute qu'elle est assise en un beau jardin, pour monstrier qu'ayant esté mise du commencement dans le Paradis terrestre, elle en fut chassée depuis, & reduite à cultiver la terre »<sup>19</sup>. En saisissant la corrélation ontologique qui unit la réalité céleste et la nature terrestre, l'être humain peut ainsi concevoir à nouveau l'essence des formes idéelles. L'*Iconologie* définit ainsi la réalité d'un point de vue théologique, en témoigne le lien étroit qu'elle soutient entre connaissance et vertu. Dans son explication de la Sapience divine, laquelle est « presque toute tirée des saintes Lettres », Baudoin écrit en ce sens :

---

<sup>16</sup> Chantal Jaquet, *L'unité du corps et de l'esprit : affects, actions et passions chez Spinoza*, Paris, PUF, 2004, pp. 9 et 144.

<sup>17</sup> Baruch Spinoza, *Éthique*, (II) ; cité dans Catherine Chalier, « Une part d'éternité. L'âme chez Spinoza ». In *Le dualisme de l'âme et du corps*, sous la dir. de Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, J. Vrin, 1991, p. 181.

<sup>18</sup> Morton, *op. cit.*, p. 8.

<sup>19</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. II, p. 133.



La Colombe qui se void peinte sur [l'écu de la figure], est le Saint Esprit, qui comme dit Job, nous apprend la Sapience : Or par cet Escu de forme ronde, s'entend l'Univers [...] Le Saint Esprit est donc mis icy fort à propos dans une figure ronde, d'autant que par luy la Sapience Divine gouverne l'Univers, & qu'il inspire une vraye lumiere, & de salutaires instructions à ceux qui en ont la conduite<sup>20</sup>.

Il est possible que cette explication soit tirée d'Homère qui décrit le décor peint sur le bouclier d'Achille comme une représentation de l'univers. Si Baudoin n'offre aucune précision à ce sujet, il se réfère néanmoins ponctuellement à Homère dans le commentaire des figures<sup>21</sup>. Cette description de la Sapience divine indique également que la lumière divine guide l'esprit humain et l'amène ainsi à concevoir la vérité, un rapport dont témoignent plusieurs autres figures iconologiques. L'explication de la Félicité éternelle révèle que « la Flamme ardante [attribuée à cette notion signifie] Qu'un bon Chrestien doit estre embrasé de l'Amour de Dieu, & avoir sans cesse les yeux de l'ame eslevez à la contemplation de ce Createur de toutes choses »<sup>22</sup>. La pensée humaine doit être vertueuse afin de concevoir la réalité divine. Baudoin affirme à propos de la sphère tenue par la figure de la Réformation « je n'en sçay point d'autre cause, si ce n'est possible pour monstrier qu'à l'exemple du Ciel, qui est réglé en ses mouvemens, il faut que les actions des hommes le soient de mesme »<sup>23</sup>. Connaissance et vertu vont de paire au sein de l'*Iconologie*. Le commentaire consacré à la Doctrine soutient en ce sens que « La Science [...] l'emporte par dessus tout ce qu'il y a de plus exquis en la Nature : puisque c'est elle qui sert à perfectionner nostre ame, & qui l'esleve à la connoissance des mysteres divins.<sup>24</sup> » Dans son explication relative à la Logique, Baudoin écrit pareillement que cette notion « est prise pour une matiere venimeuse & inaccessible, par ceux qui

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. I, p. 176.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet les figures de l'Amour de la patrie et de l'Aurore.

<sup>22</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 69.

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. II, p. 141.

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. I, p. 53.

n'ont pas l'esprit assez fort pour la concevoir », puis associe cette science à la connaissance du réel : « La Logique, par qui l'on considère la nature & la propriété des opérations de l'entendement, est peinte avec une estocade à la main, pour monstrier la merveilleuse subtilité de son esprit à former divers argumens, qui nous font distinguer le vray d'avecque le faux »<sup>25</sup>. S'il soutient la possibilité de concevoir les formes idéelles, Baudoin avance toutefois ailleurs dans l'*Iconologie* que l'esprit ne serait pas en mesure d'en saisir entièrement l'essence divine.

C'est du moins ce qu'il insinue dans certains commentaires, dont celui de la Doctrine où il souligne que la finitude humaine ne saurait concevoir l'infini divin : « c'est beaucoup d'en acquérir quelque eschantillon icy bas, puis qu'il n'appartient qu'à Dieu seulement de sçavoir toutes choses, & de penetrer dans la connoissance de toutes leurs causes.<sup>26</sup> » La réalité idéelle ne pourrait donc être pleinement conçue par l'esprit humain, ce qu'affirme à nouveau Baudoin dans son explication de l'Instinct naturel : « Ainsi nostre entendement est trop foible, pour comprendre tous les secrets de la Nature, comme estants des choses qui dépendent de la premiere forme, & que Dieu, qui s'espand de tous costez, [...] a miraculeusement créées.<sup>27</sup> » Baudoin semble même soutenir l'impossibilité de concevoir les formes idéelles dans son commentaire de la Philosophie :

Sa taille ambiguë, tantost grande, & tantost petite, signifie qu'elle embrasse diversement la connoissance des choses du Ciel & de la terre ; jusques-là mesme qu'elle s'esleve quelquefois à la recherche des sujets les plus hauts, & qui sont incomprehensibles à l'esprit humain : Ce qui fait dire à Boëce, Qu'à force de se hausser vers le Ciel, elle disparoist aux yeux des hommes, qui ne sont pas assez clair-voyans pour la contempler, estant bien certain que l'esprit humain n'est pas capable de concevoir l'Essence divine, ny ses mysterieux secrets, qui sont entierement inconnus aux hommes<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. I, p. 103.

<sup>26</sup> *Ibid.*, t. I, p. 53.

<sup>27</sup> *Ibid.*, t. I, p. 95.

<sup>28</sup> *Ibid.*, t. I, p. 157.

Cette connaissance partielle ou impossible des formes idéelles repose toutefois sur la confusion qui règne au sein de l'*Iconologie* entre savoir et théologie. La lumière divine éblouit l'être humain, et celui-ci doit dès lors cultiver sa propre lumière intérieure afin de concevoir les formes idéelles. En témoigne la manière dont est définie la personnification de l'Amour divin (fig. 2.3) :

Ses ailes mystérieuses sont les figures de ses hautes pensées, qui l'eslevent à la contemplation des choses divines. C'est où il aspire tant seulement, & où la Foy luy fait croire ce que sa curiosité luy defend d'entreprendre. Je veux dire par là qu'il mesure son vol par sa foiblesse, de peur que voulant fonder trop avant l'impenetrable lumière du grand Soleil de Justice, il ne s'expose au hazard d'une cheute plus dangereuse que celle d'Icare. [...] Par le Calice qu'il porte, où se void la sainte Hostie couronnée de rayons, qui se forment de sa propre clairté, nous sommes tous confirmez dans cette doctrine salutaire, Qu'il est impossible que nostre amour envers le Souverain Createur, arrive jamais au point où il faut qu'il soit, pour estre parfaict, s'il n'est appuyé d'une ferme Foy, qui est un don de Dieu, & une lumière infuse, par qui nous croyons indubitablement les choses où les raisons humaines ne peuvent atteindre<sup>29</sup>.



**Figure 2.3** Personnification de l'Amour divin.

<sup>29</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 15-16.

Cet entremêlement de savoir et de théologie est également exposé par la manière dont Baudoin définit la réalité idéale, celle-ci étant à la fois lumineuse et impénétrable. C'est d'ailleurs là un point important pour la théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie* : les figures allégoriques de l'ouvrage imitent la nature à la fois « claire » et « sibylline » du Verbe divin. Dieu dissimule ses formes à l'esprit humain, et la Religion est donc personnifiée « le visage voilé, pource qu'il est veritable qu'elle a tousjours esté secrette, & s'est conservée dans les ceremonies & les figures, comme sous des voiles deliez.<sup>30</sup> » Quant à la Prédestination, « Le Voile qui la couvre est d'argent, d'autant que c'est un mystere caché non seulement aux hommes, mais encore aux Anges, & à l'Eglise mesme<sup>31</sup> ». Il existe un certain savoir que Dieu seul peut inspirer ou révéler aux êtres humains. L'âme est dès lors définie dans l'*Iconologie* comme un don divin, une lumière infuse reliant l'être humain à la réalité idéale. Dans le commentaire qu'il consacre à la Sagesse humaine, Baudoin écrit à ce sujet :

Que s'il faut parler maintenant de la vraye Sagesse, je dis qu'elle n'est pas du nombre de ces habitudes vertueuses, qui s'acquierent par l'usage & par l'experience, mais [qu'elle est] bien un don particulier du S. Esprit, qui communique ses graces & ses faveurs à qui luy plaist. [...] Aussi a-t'elle esté comme dit Salomon, avant que les Cieux & la terre fussent, & s'est conservée de toute eternité dans le sein du Pere eternal ; d'où selon ses justes jugemens elle s'espand dans les ames des Fidelles. Celuy-là trouve donc le salut, qui s'acquiert la vraye Sapience à force de la chercher, & qui la sçait discerner d'avec la fausse sagesse des hommes du monde<sup>32</sup>.

Concevoir le réel relève donc en partie de la grâce divine : la lumière de Dieu se dévoile à l'esprit, lequel en saisit alors les formes absolues. Il est toutefois possible de concevoir également ces formes en aiguillant rationnellement l'expérience

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, t. I, p. 170.

<sup>31</sup> *Ibid.*, t. I, p. 154.

<sup>32</sup> *Ibid.*, t. I, p. 177.



sensorielle. Guidé par la lumière de son âme, l'être humain cherche ainsi à s'élever de lui-même vers la réalité divine pour en saisir les formes. Baudoin indique que :

Le Livre fermé [attribué à la Sapience divine et] où pendent des Sceaux, signifie, Que les jugemens de la Sapience divine sont cachez aux hommes ; Et qu'à cause qu'elle est enveloppée de plusieurs nuages, l'acquisition en est extremement difficile. Voila pourquoy le plus sage de tous les hommes la compare à un thresor qu'on a caché dan la terre. Or ce qu'elle est ainsi scellée, n'est pas afin que les hommes en soient privez, mais pour les induire à se l'acquérir par leur expérience sensorielle, sans que toutefois ils en deviennent ny plus altiers, ny plus amoureux d'eux memes<sup>33</sup>.

Le rapport entre la pensée et la réalité est donc double puisqu'il relève à la fois de la grâce divine et de la cognition humaine. De fait, la lumière de l'âme coordonne ces deux voies connexes. La figure relative à l'Éducation se trouve ainsi éclairée par un « Rayon qui luy vient d'en haut [afin de signifier que] la grace de Dieu est necessaire [à son acquisition] »<sup>34</sup>. La vertu de l'âme est nécessaire au savoir véritable puisqu'elle entretient le lien cognitif avec la réalité divine. Baudoin écrit en ce sens :

Les beautez qui esclatent sur [le] visage [de la Grace de Dieu personnifiée], sont des symboles de celles de son ame, qui est pure & nette de toutes sortes de taches ; ce qui procede sur tout de ces merveilleux rayons, dont elle est enveloppée, qui estant eslanchez d'en-haut, dissipent les nuages espais, & les tenebres des vices<sup>35</sup>.

La lumière symbolise la grâce divine et la vertu rationnelle, en témoigne la Sincérité d'âme qui « a pour Embleme une jeune Fille, sur le sein de laquelle esclatte un Soleil, marque de l'intégrité de son Ame.<sup>36</sup> » Ce lien entre la lumière et la connaissance véritable démontre encore une fois combien la théorie iconologique de

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, t. I, p. 176.

<sup>34</sup> *Ibid.*, t. II, p. 120.

<sup>35</sup> *Ibid.*, t. I, p. 83.

<sup>36</sup> *Ibid.*, t. II, p. 143.

la connaissance n'est nullement sécularisée, ce que Baudoin révèle lorsqu'il écrit que « La Colombe signifie le S. Esprit, par qui la Grace divine est infuse en nos Ames ; Et d'autant que cette Grace ne vient que de Dieu, c'est à raison de cela que cette Dame regarde le Ciel.<sup>37</sup> » Ce lien analogique entre Dieu, l'âme et la connaissance est explicité dans le commentaire relatif à la Sapience :

La Lampe allumée signifie la lumiere de l'entendement, qui par une particuliere grace de Dieu s'allume & s'entretient dans noste ame, sans jamais diminuer : Car c'est par nostre seule faute que l'entendement perd sa propre clarté, en se laissant offusquer par les tenebres du vices, qui ne peuvent donner lieu à la Sapience, mais enveloppent l'esprit d'erreurs & de mauvaises pensées<sup>38</sup>.

L'être humain doit entretenir la lumière de son âme pour concevoir l'essence des formes idéelles. Ce syncrétisme de théologie et de psychologie semble d'ailleurs faire figure de lieu commun à l'époque où écrit Baudoin, tant chez les auteurs associés par Vickers à la science moderne que chez ceux qu'il qualifie d'occultes. Après avoir distingué les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle selon deux traditions, « each having its own thought processes, its own mental categories, which determine its whole approach to life, mind, physical reality », Vickers nuance pourtant cette dichotomie et souligne l'existence de recoupements épistémologiques entre la science et l'occultisme : « Many different writers agreed that reason was a God-given faculty of the mind through which man could come to know both the creation and the Creator, and to which faith or revelation were complementary.<sup>39</sup> » Concevoir la réalité consiste donc à en saisir la perfection par l'entremise de la raison humaine et de la grâce divine. Si plusieurs contemporains de Baudoin postulent toujours l'existence d'une corrélation ontologique entre Dieu et la Nature, de même qu'entre la lumière divine et l'âme humaine, les auteurs liés à la science moderne initient cependant une laïcisation et une mécanisation du rapport à la réalité.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, t. II, p. 125.

<sup>38</sup> *Ibid.*, t. I, p. 174.

<sup>39</sup> Vickers, « Introduction ». In *op. cit.*, pp. 6 et 29.

En dépit de son évacuation graduelle au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, cet *a priori* suivant lequel une corrélation ontologique unit Dieu à la Nature persiste cependant quelques décennies après la parution de *l'Iconologie* en 1643. Dans son analyse de la Révolution scientifique, Shapin souligne cette ascendance persistante qu'exerce alors la théologie sur le rapport à la réalité : « dans les années 1660, certains critiques des travaux de Boyle sur le ressort de l'air dénoncèrent le manque de pertinence de l'explication mécaniste et incitèrent de manière urgente à prendre en considération les pouvoirs spirituels. Boyle leur fit remarquer combien il était profondément pieux ». Shapin cite ensuite un passage dans lequel le physicien cherche à distinguer la philosophie naturelle de la théologie :

Personne n'est plus disposé [que moi] à reconnaître et à vénérer la Toute-Puissance Divine, [mais] la controverse ne porte pas ici sur ce que Dieu peut faire, mais sur ce que peuvent faire des agents naturels, qui ne se sont pas élevés hors de la sphère de la nature, [...] et selon le jugement des véritables philosophes, je suppose que l'hypothèse [mécaniste] n'aurait besoin sur ces affaires d'aucun autre support [...] que de ce qui s'explique par le cours ordinaire de la nature, tandis que pour l'autre il faudrait recourir aux miracles<sup>40</sup>.

Cette justification rappelle les difficultés rencontrées par Galilée et Descartes dans la publication d'ouvrages au propos considéré subversif<sup>41</sup>. Elle démontre aussi combien l'horizon intellectuel du premier XVII<sup>e</sup> siècle reste imprégné de théologie : le livre de Dieu s'y conjugue toujours à celui de la Nature. Roger Chartier souligne qu'à cette époque la métaphore du « livre » est à la fois puissante et persistante afin de représenter la réalité et sa connaissance<sup>42</sup>. Cette métaphore constitue d'ailleurs un

---

<sup>40</sup> Shapin, *op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>41</sup> Voir à ce sujet Hélène Védrine, *Censure et pouvoir. Trois procès : Savonarole, Bruno, Galilée*, Montréal, L'Harmattan, 2001 ; Jean Mathurin, *L'affaire Galilée : la polémique philosophique et ses enjeux idéologiques*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995 ; Pietro Redondi, *Galilée hérétique*, Paris, Gallimard, 1985 ; C. F. Fowler, *Descartes on the Human Soul : Philosophy and the Demands of Christian Doctrine*, Boston, Kluwer Academic Publishers, 1999.

<sup>42</sup> Roger Chartier, « Libraries Without Walls ». *Representations*, 42, Spring 1993, p. 49.

symbole récurrent du savoir à travers l'*Iconologie*, et un livre trouve ainsi attribué entre autres aux figures de l'Académie, de la Doctrine, de la Connaissance et de la Vérité. Shapin avance à propos de ce recoupement épistémologique de science et de théologie marquant l'époque moderne que :

Tous s'accordaient à dire que le Livre de la Nature [...] avait une origine divine. On pensait alors que Dieu avait écrit deux livres dans lesquels il révélait son existence, ses attributs et ses intentions : les Saintes Écritures d'une part, et, de l'autre, ce qui fut de plus en plus identifié au début de la période moderne comme étant le Livre de la Nature<sup>43</sup>.

Dans son étude des images symboliques associées à la science moderne, Pierre Thuillier affirme que « la métaphore du Livre [...] constituait une prémisse décisive : c'est dans la nature elle-même qu'on discernera les indices susceptibles de nous mener à une connaissance vraie. De la théologie [...], nous sommes conduits à l'enquête expérimentale. Ce déplacement de sens [...] laisse intacte la notion de livre, même s'il la laïcise.<sup>44</sup> » Située en marge de cette sécularisation du rapport à la réalité, la théorie iconologique de la connaissance conjugue toujours le livre de Dieu et celui de la Nature. Elle rejoint en cela cette philosophie renaissante que Cesare Vasoli associe à la foi et à la science, deux voies distinctes mais néanmoins convergentes afin de saisir la vérité<sup>45</sup>. Eugenio Garin écrit d'ailleurs qu'à la Renaissance « toutes les connaissances sont les servantes de la théologie » et que « Dieu est fondement et principe premier de tout savoir »<sup>46</sup>. La théorie iconologique de la connaissance exemplifie cette perspective puisque le but du savoir y reste le même pour ces deux voies : concevoir l'essence du réel. Aussi fondamentale soit-elle

---

<sup>43</sup> Shapin, *op. cit.*, p. 101.

<sup>44</sup> Pierre Thuillier, « À propos des fondements "symboliques" de la science moderne : le livre, la loi, le nombre, la machine, le primat du mâle ». In *Symbolisme et connaissance*, sous la dir. de Jacques Montangero et al., Genève, Fondation Archives Jean Piaget, cahier n° 8, 1987, p. 258.

<sup>45</sup> Cesare Vasoli, « The Renaissance Concept of Philosophy ». In *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, p. 67.

<sup>46</sup> Eugenio Garin, *L'éducation de l'homme moderne*, Paris, Fayard, 1968, pp. 63 et 204.



afin de saisir comment les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle représentent leur rapport à la réalité, la seule véritable différence entre ces deux voies consiste en leurs intérêts respectifs, soit la physique pour la science moderne et la métaphysique pour la théologie. Shapin souligne ainsi que la science moderne éclipse cette dernière et repose plutôt sur une étude séculière de la nature :

S'ils reconnaissent volontiers le pouvoir exercé par Dieu et les agents spirituels sur l'ordre naturel, Boyle et ses collègues pensaient que le champ propre à la philosophie naturelle se limitait aux moyens mécaniques dont Dieu avait usé pour créer l'horloge-monde et à son mode de fonctionnement mécanique. [...] Le "progrès de la connaissance humaine", selon Boyle, avait pâti de l'introduction "de la morale et de la politique dans les explications de la nature corporelle, alors que toutes les choses se font effectivement selon les lois de la mécanique". Autrement dit, les conditions auxquelles les hommes pouvaient acquérir une connaissance de la nature objective et intelligible étaient les suivantes : dissocier la philosophie naturelle des pratiques culturelles qui suscitent les passions et les intérêts humains, et penser la nature sous ses aspects naturels<sup>47</sup>.

Cette dissociation reste cependant graduelle et plusieurs contemporains de Baudoin juxtaposent encore théologie et science moderne. L'ascendance épistémologique du livre de Dieu sur celui de la Nature semble en effet recouvrir l'ensemble de la période moderne, au moins jusqu'à Boyle, et l'histoire de son déclin dépasse les limites de ce mémoire. Il convient néanmoins de souligner ici la présence de cette ascendance chez les auteurs associés à la science moderne. Sepper affirme ainsi que Descartes soutient l'existence de vérités éternelles, créées par Dieu et constituant l'essence des choses. Cette présomption correspond précisément à ce que soutient Baudoin à travers la théorie iconologique de la connaissance. Selon Descartes, ces vérités divines sont innées, et l'esprit humain peut les concevoir en étudiant leurs expressions naturelles<sup>48</sup>. La cognition humaine et la grâce divine restent donc les deux principales voies d'accès à la réalité pour de nombreux auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Wallace souligne en effet cette perspective chez Bacon :

---

<sup>47</sup> Shapin, *op. cit.*, p. 132.

<sup>48</sup> Sepper, *op. cit.*, pp. 212 et 216.

The classification of knowledge in *The Advancement of Learning* and the *De Augmentis Scientiarum* reflects the problem of acquiring knowledge and of using it. In effect Bacon says : From what do we learn? What are the sources of knowledge and behavior? He answers : From nature about us, from each other, and from God. How do we learn? He replies : Through the faculties of the mind we learn by rational methods about all natural phenomena. Through the divine spirit of the soul we learn by revelation of things divine<sup>49</sup>.

Le point de vue livré par Bacon dans sa *New Atlantis* témoigne également de cette ascendance qu'exerce la théologie sur le savoir de l'époque. Dans ce récit utopique, un sage explique aux voyageurs européens comment les insulaires ont développé leur savoir, d'abord en trouvant les textes bibliques dans un pilier de feu s'élevant vers le ciel. Lors de cette découverte, un autre sage aurait adressé une prière dont le propos rappelle la théorie iconologique de la connaissance :

Seigneur, Dieu du ciel et de la terre, tu as daigné accorder par ta grâce à ceux de notre Ordre de connaître les œuvres de ta Création et leurs secrets, ainsi que de faire la distinction, pour autant qu'il appartient au genre humain de la faire, entre les miracles divins, les œuvres de la Nature, les ouvrages de l'art et les impostures ou les illusions de toutes sortes. [...] Il est dit dans nos livres que tu n'opères de miracle qu'en vue d'une fin divine et excellente, car les lois de la nature sont tes propres lois, et tu ne les outrepasses que pour une raison importante<sup>50</sup>.

À l'instar de Baudoin, Bacon admet la possibilité de concevoir l'essence du réel par l'entremise de la cognition humaine et de la grâce divine. En dépit du péché originel, Dieu autorise ainsi la connaissance de sa Création et de ses formes parfaites. L'être humain vertueux est encouragé à étudier le livre de la Nature pour concevoir celui de Dieu. Bacon et plusieurs auteurs associés à la science moderne initient toutefois une dissociation entre la théologie et le rapport à la réalité. Dans le *Novum Organum*, Bacon se prononce en ce sens pour un divorce entre les livres de Dieu et de la Nature car « ce mélange malsain des choses divines et des choses humaines

---

<sup>49</sup> Wallace, *op. cit.*, p. 11.

<sup>50</sup> Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*. Trad. de l'anglais par Michèle Le Doeuff et Margaret Llasera, Paris, Flammarion, 1995, p. 94.

suscite non seulement une philosophie imaginée, mais encore une religion hérétique. C'est pourquoi, il n'est rien de plus salubre que de garder mesure et de réserver à la foi ce qui est à la foi.<sup>51</sup> » Si le but de la connaissance consiste à concevoir l'essence du réel, cette conception ne repose désormais que sur le seul rapport entre la cognition humaine et la Nature. Bacon écrit en ce sens que l'institution gouvernant la Nouvelle Atlantide :

s'appelle tantôt la Maison de Salomon, tantôt le Collège de l'Œuvre des Six Jours. Ce qui montre assez, à mon sens, que notre excellent roi avait appris des Hébreux que Dieu avait créé le monde et tout ce qu'il contient en six jours. C'est pourquoi il donna aussi à cette maison cet autre nom, attendu qu'il l'instituait en vue de permettre de découvrir la nature de toute chose – ce par quoi Dieu puisse trouver une gloire plus grande, la perfection de son art étant mieux connue, et les hommes un profit plus grand dans leur utilisation des choses de la nature<sup>52</sup>.

L'ascendance de la théologie se manifeste néanmoins de manière persistante au fil du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui permet à Jean-Gérard Rossi de souligner que « Robert Boyle, dont les visées sont souvent théologiques, adopte la conception selon laquelle l'univers n'est pas le fait du hasard. Pour lui il ne peut que répondre au dessein du Créateur.<sup>53</sup> » La sécularisation du rapport à la réalité initie une perspective épistémologique en partie distincte de celle soutenue par la théorie iconologique de la connaissance puisque celle-ci ne se réfère aucunement à une quelconque mécanisation du savoir. Selon certains auteurs associés à la science moderne, seule l'étude du livre de la Nature par la cognition humaine constitue désormais une voie susceptible de conduire à une connaissance objective du réel. Shapin affirme ainsi dans son analyse de la Révolution scientifique que « les conditions auxquelles les hommes pouvaient acquérir une connaissance de la nature objective et intelligible étaient les suivantes : dissocier la philosophie naturelle des pratiques culturelles qui

---

<sup>51</sup> Bacon, *Novum Organum*, p. 125.

<sup>52</sup> Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, p. 105.

<sup>53</sup> Jean-Gérard Rossi, *Les grands courants de l'empirisme*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 13.

suscitent les passions et les intérêts humains, et penser la nature sous ses aspects naturels.<sup>54</sup> »

Le sens dévolu à la métaphore de la lumière exemplifie cette dissociation graduelle entre le livre de Dieu et celui de la Nature. David Bates indique que les auteurs du siècle des Lumières (dont le nom lui-même témoigne du rôle conféré alors à cette métaphore) associent à ce terme une signification différente de celle instaurée précédemment par les contemporains de Baudoin :

The Enlightenment inherited the traditional metaphor linking the image of light with knowledge but gave it an entirely new form. The light of Enlightenment was not the dazzling mystical light of Platonic Being, nor the radiance of the Christian God, nor even the divinely inspired "natural light" of reason discussed by thinkers such as René Descartes and Nicolas de Malebranche in the seventeenth century. For the Enlightenment, the light of a *human* reason alone would dissipate the mists and shadows of past tradition and superstition<sup>55</sup>.

Bates souligne ici combien le siècle des Lumières accentue une perspective épistémologique déjà confirmée par l'humanisme de la Renaissance : le rapport cognitif à la réalité se laïcise, Dieu et la théologie sont graduellement évacués de l'étude de la nature. L'être humain est maintenant seul face à la réalité. Mais si les auteurs associés à la science moderne contribuent à ce changement de perspective, une telle sécularisation reste cependant graduelle, comme en témoigne la théorie iconologique de la connaissance. Cette persistance amène ainsi Bates à écrire que Descartes discute de la raison humaine comme d'une lumière naturelle inspirée par Dieu<sup>56</sup>. L'ascendance de la théologie sur la science est également présente dans la *New Atlantis* où Bacon rapporte la métaphore de la lumière à Dieu et à la connaissance. À l'image des apôtres du Christ, douze membres de la Maison de

---

<sup>54</sup> Shapin, *op. cit.*, p. 132.

<sup>55</sup> David Bates, « Idols and Insights : An Enlightenment Topography of Knowledge ». *Representations*, 73, 2001, p. 4 (souligné dans le texte).

<sup>56</sup> *Ibid.*



Salomon voyagent de par le monde pour en rapporter « des livres, des échantillons et des exemples d'expériences » : ils sont nommés les Marchands de Lumière. Dans le même esprit, trois autres membres « sont chargés de proposer de nouvelles expériences, qui, étant éclairantes à un niveau plus élevé, permettent d'entrer plus avant dans les secrets de la Nature. Nous les appelons les Flambeaux.<sup>57</sup> » Cette ascendance exercée par la théologie est cependant graduellement évacuée, et avec elle décline un autre *a priori* fondamental à la théorie iconologique de la connaissance, soit l'existence d'une corrélation ontologique entre la sphère céleste et le monde terrestre. De fait, la théorie de la connaissance et le langage visuel exposés dans *l'Iconologie* reposent l'un et l'autre sur cette correspondance entre « ce qui est en haut » et « ce qui est en bas ». Les formes idéelles imprègnent ainsi la matière terrestre, ce qui permet de concevoir ces formes en les rapportant à leurs qualités sensibles, et donc de les exprimer par des représentations symboliques comme les personnifications de *l'Iconologie*. Dieu a laissé son empreinte au sein de la matière qui, aussi corruptible soit-elle, témoigne donc néanmoins de la perfection divine : l'être humain appréhende ces traces dans la matière et conçoit ainsi l'essence des formes idéelles. Cet *a priori* rapporte cependant la théorie iconologique de la connaissance à l'*épistémè* de la ressemblance et à l'occultisme puisque Baudoin soutient qu'il est possible de concevoir l'essence des choses. Avant de nuancer les analyses dichotomiques de Foucault et de Vickers, il convient d'exposer ici comment Baudoin définit la pensée comme un processus de représentation analogique au sein duquel la théologie exerce une influence marquante, tandis que l'imagination y joue un rôle crucial en articulant les facultés sensibles et insensibles de l'esprit. Ce processus de représentation analogique conjugue le champ des idées et celui des images suivant la corrélation ontologique qui unit le livre de Dieu et celui de la Nature : la pensée ne réifie pas les formes divines, mais en représente plutôt l'essence de manière analogique. La théorie iconologique de la connaissance exemplifie donc une coexistence des pôles épistémologiques associés à la science

---

<sup>57</sup> Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, pp. 129-130.

moderne et à l'occultisme. La corrélation absolue entre Dieu et la Nature s'y traduit d'ailleurs par une autre corrélation entre deux plans néanmoins distincts, le corps et l'âme, auxquels correspondent respectivement les facultés sensibles et insensibles de la pensée.

## 2.2 Corps et âme

L'*Iconologie* définit la réalité selon deux champs distincts néanmoins superposés l'un et l'autre : la réalité idéale se reflète ainsi à travers sa contrepartie matérielle. Baudoin emprunte cette perspective aux traditions antiques, entre autres au néoplatonisme de Plotin, lequel repose selon Rein Ferwerda sur « la convergence de plusieurs éléments, surtout de la dialectique platonicienne qui insiste sur la distinction fondamentale de deux mondes opposés (dualisme) et de la synthèse stoïcienne qui considère le monde comme une entité cohérente (monisme).<sup>58</sup> » Les formes idéelles du livre de Dieu ressemblent et diffèrent à la fois des formes matérielles du livre de la Nature. À l'image de cette union paradoxale de dualisme et de monisme, la théorie iconologique de la connaissance soutient que l'être humain peut concevoir la réalité idéale par l'entremise de ses facultés sensibles et insensibles, lesquelles sont également unies et dissociées les unes des autres. Baudoin exemplifie cette corrélation cognitive entre les expériences sensorielle et rationnelle en soutenant dans le commentaire relatif à la figure de la Musique que « l'Homme est composé d'Ame & de Corps »<sup>59</sup>. La cognition repose sur l'union de deux champs distincts, soit le sensible et l'intelligible, lesquels sont d'ailleurs fondamentaux à toute connaissance objective, comme en témoignent les deux couronnes attribuées à la Noblesse pour signifier « Que les biens du corps, & ceux

---

<sup>58</sup> Ferwerda, *op. cit.*, p. 196.

<sup>59</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. II, p. 186.

de l'âme [...] contribuent entièrement » au développement des sciences<sup>60</sup>. Cette synonymie entre l'âme et l'esprit, également soutenue par Descartes<sup>61</sup>, rappelle que le rapport à la réalité exposé dans *l'Iconologie* entremêle théologie et savoir. L'ascendance de la théologie imprègne les théories de la connaissance élaborées au cours de l'époque moderne.

Descartes en constitue un exemple éloquent. Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Arnauld le prévient du risque d'intégrer à ses *Meditationes* la théorie platonicienne puisque celle-ci oppose radicalement l'âme et le corps. Le Concile tenu à Vienne en 1311 avait en effet décrété l'unité substantielle de l'une et de l'autre, privilégiant ainsi la perspective aristotélicienne selon laquelle l'âme constitue la forme du corps. Ce décret est ensuite réaffirmé lors du cinquième Concile de Latran en 1513 et son influence semble toujours présente à l'époque où écrit Descartes. De fait, ce dernier fait parvenir aux théologiens de la Sorbonne un manuscrit de ses *Meditationes* pour qu'ils en corrigent tout écart doctrinal. C. F. Fowler écrit à ce sujet :

in expressing his misgivings about the Platonic tendencies of the *Meditationes*, Arnauld was alerting Descartes to a potential theological pitfall in his teaching on the mind, a question on which several Councils had deliberated and solemnly pronounced. Descartes' response was indignantly to remind Arnauld of the strong assertions of the unity of mind and body in the Sixth Meditation [...].

His confidence was not fully shared by Arnauld. The theologian repeated his misgivings in the brief exchange of letters in 1648, seeking further reassurance on the question of the union of mind and body. However, in 1680, in his old age, he was more at ease with the Platonic implications of Cartesian dualism, urging the acceptance of the ever so slight discomfort, this mere "pin-prick" of Platonism, in place of that veritable plague of

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, t. I, p. 126.

<sup>61</sup> Michael Frede, « On Aristotle's Conception of the Soul ». In *Essays on Aristotle's De Anima*, Martha C. Nussbaum et Amélie Oksenberg Rorty (dir. publ.), Oxford (U.K.), Oxford University Press, 1991, p. 93.

mortalism, the legacy of Aristotelism, which is so completely eliminated by the application of Descartes' real distinction<sup>62</sup>.

À l'image de la dissociation graduelle entre le livre de Dieu et celui de la Nature, la relation entre la scolastique aristotélicienne et la psychologie cognitive est évacuée durant la période moderne. Fowler cite en ce sens plusieurs auteurs de l'époque ayant évacué l'aristotélisme de leurs théories de la connaissance, ainsi Montaigne, Gassendi, La Mothe Le Vayer, Arnauld et Nicole, Telesio, Bayle et Campanella. Ce dernier est d'ailleurs emprisonné durant une trentaine d'années pour avoir renié publiquement la doctrine aristotélicienne au profit du platonisme en 1591. Malgré le déclin graduel des théories d'Aristote au cours de l'époque moderne, celles-ci ont encore des adeptes à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Selon Catherine Chalier, Spinoza maintient l'irréductibilité de l'union entre le corps et l'âme, cette dernière étant une idée de l'entendement infini de Dieu<sup>63</sup>. Chantal Jaquet ajoute :

Constitué d'un corps et d'un esprit, l'homme, chez Spinoza, n'est pas pour autant un être double composé de deux entités réellement distinctes. L'union du corps et de l'esprit doit être pensée comme une unité [...] L'esprit, en tant qu'idée, est donc l'essence objective du corps, c'est-à-dire qu'il comprend à titre d'objet de pensée tout ce que l'essence du corps comprend formellement ou réellement, selon le même ordre et le même enchaînement<sup>64</sup>.

L'importance dévolue à la question du lien entre l'âme et le corps révèle combien la théologie exerce toujours une ascendance sur la manière de définir le rapport à la réalité au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Outre Descartes et Spinoza, plusieurs modernes soutiennent la théorie aristotélicienne selon laquelle l'âme constitue la forme du corps, ainsi Marsilio Ficino, Jean Bodin et Bacon<sup>65</sup>. Tout en se référant maintes fois à

---

<sup>62</sup> C. F. Fowler, *Descartes on the Human Soul : Philosophy and the Demands of Christian Doctrine*, Boston, Kluwer Academic Press, 1999, pp. 312-313.

<sup>63</sup> Chalier, *op. cit.*, pp. 178 et 195.

<sup>64</sup> Jaquet, *op. cit.*, pp. 7 et 9.



Aristote au fil de son commentaire, Baudoin se fonde cependant sur l'autorité de saint Augustin pour affirmer à propos de la figure consacrée à l'Âme bienheureuse que « Le voile qu'on luy met sur le visage, nous fait remarquer [que l'âme] *est une substance invisible aux yeux humains, & une forme substancielle du corps, où elle ne paroist point, & ne se comprend que par certaines actions exterieures.*<sup>66</sup> » Comme les auteurs mentionnés ci-haut, Baudoin expose une définition de l'âme et de la pensée qui témoigne de l'influence accordée alors à la théologie et à la scolastique aristotélicienne.

Baudoin et plusieurs contemporains superposent en effet psychologie et pneumatologie en associant la pensée humaine au souffle aérien et igné de l'âme. Robert Klein définit la notion de *pneuma* comme « un substrat moitié corps, moitié esprit »<sup>67</sup>, sorte de médiation entre les plans sensible et insensible, à la manière du *logos* dont il est bientôt question. Selon Aristote, le *pneuma* est une chaleur pure, un souffle chaud dont le rôle est de soutenir le processus cognitif<sup>68</sup>. L'origine de cette notion remonterait par ailleurs au souffle de Dieu mentionné dans l'Ancien Testament<sup>69</sup>. Klein ajoute que les néoplatoniciens Ficino et Giordano Bruno associent *pneuma* et imagination puisque tous deux constituent des médiations entre les plans sensible et insensible de la cognition et de la réalité<sup>70</sup>. Cette association est fondamentale pour la théorie iconologique de la connaissance puisque l'imagination y joue aussi la médiatrice cognitive, elle est ce « lien privilégié entre l'âme et le

---

<sup>65</sup> Wallace, *op. cit.*, pp. 20-21 ; Pierre Mesnard, «The Psychology and the Pneumatology of Jean Bodin». *International Philosophy Quarterly*, 2, 1962, p. 245 ; Charles S. Lohr, « Metaphysics ». In Schmitt et al. (dir. publ.), *op. cit.*, p. 574.

<sup>66</sup> Baudoin, *op. cit.*, p. 20 (souligné dans le texte).

<sup>67</sup> Klein, *loc. cit.*, p. 22.

<sup>68</sup> Macdonald, *op. cit.*, p. 64.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 2-8 et 155-156.

<sup>70</sup> Klein, *op. cit.*, pp. 24, 30 et 39.

corps.<sup>71</sup> » Si Baudoin ne traite pas du *pneuma* de manière explicite, il semble toutefois le relier à l'esprit humain en indiquant « que l'Ame, comme disent les Theologiens, [n'a] rien de corporel, & qu'elle [est] une substance immortelle »<sup>72</sup>. Il ajoute aussi à propos de la figure de la Douleur « Que nostre ame [...] n'est que feu, selon quelques Philosophes »<sup>73</sup>. Éthérée et ignée, l'âme se manifeste à travers les activités du corps. Baudoin paraît alors rallier Aristote en conjuguant également le corps et l'âme au sein du processus cognitif. C'est du moins ce qu'il laisse entendre dans certains commentaires, entre autres celui consacré à la Connaissance (fig. 2.4), laquelle est personnifiée avec deux attributs rappelant les deux voies du rapport cognitif à la réalité, soit l'expérience sensorielle et sa contrepartie rationnelle :

Elle tient un flambeau en une main, & en l'autre un Livre ouvert, qu'elle regarde attentivement. Le flambeau allumé signifie, Que comme les yeux du corps ont besoin de la lumiere pour voir, ceux de l'ame tout de mesme, pour s'acquerir la connoissance des especes intelligibles, doivent recourir à l'instrument exterieur des sens, & particulierement à celuy de la veuë : Car c'est la maxime d'Aristote, Qu'il n'y a rien dans l'entendement qui n'ait esté premierement dans les sens ; ce qui nous est aussi denoté par le Livre ouvert, estant certain que pour connoistre les choses, il faut necessairement ou les voir, ou les avoir leuës<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>72</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 19.

<sup>73</sup> *Ibid.*, t. I, p. 57.

<sup>74</sup> *Ibid.*, t. I, p. 40.



**Figure 2.4** Personnification de la Connaissance.

La connaissance repose sur la coordination des facultés cognitives sensibles et insensibles, ce qui permet de présumer que Baudoin soutient également l'autre maxime d'Aristote, soit que l'âme constitue la forme du corps. Les autres références à l'âme sont peu nombreuses mais semblent toutefois conforter cette même perspective en soutenant l'existence d'une corrélation entre le sensible et l'insensible, corrélation fondamentale afin de saisir le rôle de médiatrice cognitive que joue l'imagination. Ainsi le commentaire de l'Amitié où Baudoin écrit que « Les différentes devises qui se lisent sur son corps [...] en sont comme l'âme »<sup>75</sup>. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Furetière parle toujours de ce lien ontologique entre l'intérieur et l'extérieur : « L'Âme d'une Devise est son explication. Une bonne Devise doit estre composée d'un corps & d'une *ame*, c'est-à-dire, d'un sujet, & de son explication continuë en peu de paroles.<sup>76</sup> » Spinoza adopte aussi un point de vue aristotélicien puisqu'il « enseigne [selon Chalier] que ce qui est action dans l'âme est aussi nécessairement action dans le corps et ce qui est passion dans le corps est aussi nécessairement passion dans l'âme.<sup>77</sup> » Cette définition préfigure la corrélation

<sup>75</sup> *Ibid.*, t. I, p. 9.

<sup>76</sup> Furetière, *op. cit.*, (n.p. et souligné dans le texte).

<sup>77</sup> Chalier, *op. cit.*, p. 181.

analogique que soutient la théorie iconologique de la connaissance entre le champ des images et celui des idées. Concevoir et exprimer les notions abstraites reposent donc sur un même processus de représentation analogique.

La théorie iconologique de la connaissance se rapporte à la philosophie aristotélicienne en soutenant l'unité de l'âme et du corps. L'intérieur est reproduit par l'extérieur, l'image reflète l'idée. Aristote écrit en effet dans son *De anima* « que toutes les affections de l'âme [sont] données avec un corps »<sup>78</sup>. Ailleurs dans l'ouvrage, il souligne la congruence absolue entre l'une et l'autre : « l'âme [...] est une substance au sens de forme, c'est-à-dire la quiddité d'un corps, d'une qualité déterminée »<sup>79</sup>. Si Aristote se rapproche parfois du platonisme en avançant entre autres que « l'âme est le lieu des Idées », il se dissocie cependant de tout dualisme radical en relevant que « c'est dans les formes sensibles que les intelligibles existent »<sup>80</sup>. Baudoin soutient ainsi que la connaissance des formes idéelles repose sur le truchement des sens : l'essence divine peut être saisie à travers le livre de la Nature. S'il postule la prééminence de l'âme sur le corps, Baudoin précise toutefois, à l'encontre de Platon, que les sens constituent un truchement nécessaire afin de concevoir les formes idéelles. Il est donc possible d'affirmer que le processus cognitif tel que défini dans l'*Iconologie* repose sur la coordination cognitive des facultés sensibles et insensibles.

La théorie iconologique de la connaissance repose d'abord sur la psychologie cognitive développée par Aristote dans le *De anima*, un ouvrage dont l'étude fait d'ailleurs partie du cursus universitaire durant la Renaissance<sup>81</sup>. Si la seule référence explicite à cet ouvrage se trouve dans le commentaire où Baudoin traite des cinq

---

<sup>78</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 9.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 175 et 197.

<sup>81</sup> Katharine Park et Eckhard Kessler, « The Concept of Philosophy ». In Schmitt et al. (dir. publ.), *op. cit.*, p. 455.



sens<sup>82</sup>, plusieurs emprunts implicites lui sont toutefois faits dans l'*Iconologie* puisque la pensée y relève de l'unité entre l'âme et le corps, comme la réalité idéale y est liée à sa contrepartie matérielle en une corrélation ontologique. Une unité absolue transcende ces dualismes, et le processus cognitif constitue donc un tout cohésif en dépit de ses subdivisions internes, comme les facultés sensibles et insensibles qui se conjuguent les unes aux autres afin de concevoir la réalité. Avant de définir ces facultés, il convient de préciser qu'Aristote partage l'esprit humain suivant trois âmes distinctes mais néanmoins liées les unes aux autres<sup>83</sup>, la première étant une âme végétative, commune à toutes les espèces vivantes et dont il ne sera pas question ici. La seconde âme, dite sensitive, est définie comme une puissance articulant l'activité des cinq sens, tandis que l'âme rationnelle est liée à la pensée insensible<sup>84</sup>. Cette tripartition de l'âme est généralement suivie par l'ensemble des théoriciens médiévaux et modernes, tout déni de l'existence des âmes sensitive et rationnelle étant considéré comme contraire à la doctrine aristotélicienne et au christianisme<sup>85</sup>. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Furetière indique ainsi que l'âme constitue « ce qui fait vivre les végétaux & les animaux. L'âme végétative est dans les plantes, la sensitive dans les bestes, & l'âme raisonnable & spirituelle est dans l'homme.<sup>86</sup> » Baudoin ne distingue toutefois aucunement ces trois âmes et semble même les confondre en une même activité cognitive. Une telle ambiguïté est cependant résolue si l'on présume que Baudoin adopte la thèse dite de l'emboîtement des âmes, la partie rationnelle subsumant alors sa contrepartie sensitive, laquelle recoupe également l'âme végétative<sup>87</sup>. Cette interprétation est retenue ici afin de définir la mécanique cognitive exposée dans l'*Iconologie*.

---

<sup>82</sup> Baudoin, t. II, *op. cit.*, p. 46.

<sup>83</sup> Aristote, *op. cit.*, pp. 80-84.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 95-143 et 163-198.

<sup>85</sup> Sepper, *op. cit.*, p. 13 ; Wallace, *op. cit.*, p. 14. ; Katharine Park, « The Organic Soul ». In Schmitt et al., *op. cit.*, p. 483.

<sup>86</sup> Furetière, *op. cit.*, (n.p.).

Aristote subdivise par ailleurs les âmes sensitive et rationnelle selon diverses fonctions<sup>88</sup>, lesquelles sont ensuite redéfinies sous le terme de « facultés » par ses commentateurs<sup>89</sup>. Hormis le commentaire consacré aux cinq sens<sup>90</sup>, Baudoin ne fait aucune allusion explicite à ce terme, les facultés demeurant suffisamment connues de ses contemporains pour ne nécessiter aucune explication, ce qu'observe Wallace à travers la théorie de la connaissance élaborée par Bacon<sup>91</sup>. Certains théoriciens modernes s'élèvent toutefois contre cette discrimination entre les pouvoirs de l'esprit<sup>92</sup>, la thèse des facultés cognitives étant continuellement infirmée et réaffirmée<sup>93</sup>. La distinction fondamentale à laquelle adhère toutefois Bacon et l'ensemble de ses contemporains<sup>94</sup> reste l'articulation binaire entre « sens externes » et « sens internes ». Les premiers constituent les cinq sens traditionnels et rapportent à l'esprit les objets présents, tandis que les objets absents (comme les idées) y sont représentés par les sens internes dont la nature, le nombre et les rapports mutuels varient selon les théories<sup>95</sup>. L'*Iconologie* personnifie les principaux sens externes et internes : les cinq sens externes, l'imagination, la mémoire et la raison. Il est dès lors possible d'analyser les commentaires relatifs à ces facultés pour étayer la théorie iconologique de la connaissance. En dépit des divergences théoriques quant à leurs natures respectives, la principale fonction dévolue aux sens

---

<sup>87</sup> Robert Klein, *op. cit.*, p. 20 (infra) ; Park, *op. cit.*, p. 467.

<sup>88</sup> Park, *op. cit.*, p. 468.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 467-468 ; Sepper, *op. cit.*, p. 14.

<sup>90</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. II, pp. 45-48.

<sup>91</sup> Wallace, *op. cit.*, p. 2.

<sup>92</sup> Park, *op. cit.*, p. 477 ; Pasnau, *op. cit.*, p. 25

<sup>93</sup> Sepper, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 8 ; Wallace, *op. cit.*, p. 68

<sup>95</sup> Park, *op. cit.*, p. 471 ; Charles S. Kahn, « Aristotle on Thinking ». In Nussbaum et Rorty (dir. publ.), *op. cit.*, p. 367 ; Pasnau, *op. cit.*, p. 13 ; Sepper, *op. cit.*, p. 14.

internes consiste à agir comme médiateurs entre l'âme et le corps<sup>96</sup>, ce dont témoigne entre autres le commentaire consacré à l'Imagination. La mécanique cognitive généralement admise à la Renaissance est d'ailleurs représentée par Gregor Reisch dans sa *Margarita philosophica* (fig. 2.5), un ouvrage paru à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et dont l'influence s'exerce ensuite parmi les milieux académiques<sup>97</sup>.

Reisch y organise l'esprit humain selon différentes facultés cognitives en interaction les unes avec les autres, la raison dominant la hiérarchie du processus. Aux cinq sens externes correspondent autant de facultés internes, soit le sens commun, l'imagination, la fantaisie, l'estimation et la mémoire : le sens commun compare les espèces sensorielles, l'imagination les recueille pour les présenter à la fantaisie, laquelle remanie alors ces données en *phantasmata*, des images mentales n'ayant plus aucune contrepartie dans la réalité extérieure. Ces images sont enfin conservées dans la mémoire<sup>98</sup>. La cognition repose ainsi sur un processus de représentation par lequel les idées conçues par les sens internes sont définies suivant les similitudes et les différences qu'elles évoquent avec la réalité connue. Richard H. Popkin affirme que ce mode de connaissance analogique imprègne la philosophie aristotélicienne<sup>99</sup>, tandis que Wedin souligne qu'Aristote associe la pensée à un processus de représentation<sup>100</sup>. La médiation cognitive entre le corps et l'esprit est donc assurée ici par les sens internes, et plus précisément par l'imagination dont le rôle est corroboré par la physiologie du processus cognitif.

---

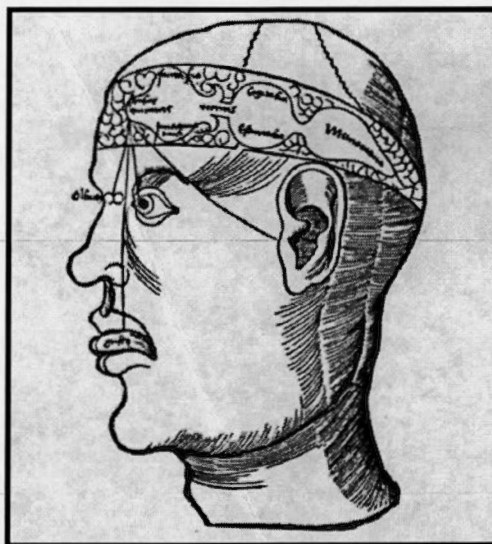
<sup>96</sup> Park, *op. cit.*, pp. 470-471.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>99</sup> Richard H. Popkin, « Theories of Knowledge ». In Schmitt et al. (dir. publ.), *op. cit.*, p. 669.

<sup>100</sup> Wedin, *op. cit.*, p. 248.



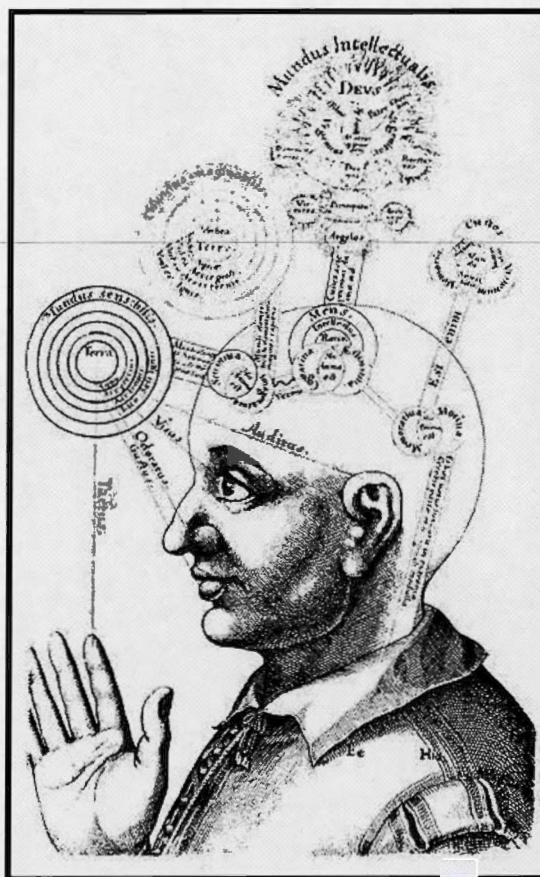
**Figure 2.5** La mécanique cognitive selon Gregor Reisch  
(Tirée de Draaisma, 2000).

Une tendance précisée durant la Renaissance consiste en effet à expliquer la mécanique cognitive d'un point de vue physiologique en associant les facultés aux ventricules du cerveau<sup>101</sup>. Les auteurs de l'époque rapportent généralement le sens commun au ventricule antérieur, l'imagination à la cavité médiane et la mémoire au ventricule postérieur<sup>102</sup>. Robert Fludd dépeint le processus cognitif de cette manière dans son *Utriusque Cosmi Historia* paru en 1617 (fig. 2.6), les facultés y étant inscrites sur une tête représentée de profil : les sens externes transmettent l'expérience du *mundus sensibilis* au sens commun et à l'imagination dont l'activité entraîne le développement d'un *mundus imaginabilis* où sont représentées les ombres des choses sensibles.

<sup>101</sup> Park, *op. cit.*, p. 477 ; Macdonald, *op. cit.*, p. 206.

<sup>102</sup> Sepper, *op. cit.*, p. 25.





**Figure 2.6** La mécanique cognitive selon Robert Fludd  
(Tirée de Draaisma, 2000).

Contrairement à la physiologie structurée par Reisch, celle de Fludd inscrit le sens commun et l'imagination au sein du premier ventricule, l'esprit rationnel et ses déclinaisons occupant plutôt la seconde cavité cervicale. Cette nuance n'empêche toutefois aucunement l'imagination de jouer la médiatrice entre les plans sensible et insensible de la cognition. La partie rationnelle recoupe quant à elle différentes facultés dont la cogitation et l'estimation, connexes l'une à l'autre et subordonnées à la raison et à l'intellect. Ces facultés supérieures ouvrent l'accès au *mundus intellectualis*, lequel est représenté comme une réalité lumineuse au sein de laquelle Dieu trône parmi les anges. La présence de l'âme est par ailleurs rapportée aux deux

premiers ventricules, le troisième étant investi par la mémoire que Fludd définit comme la gardienne des représentations mentales<sup>103</sup>. Si le processus cognitif exposé par Baudoin dans l'*Iconologie* se révèle davantage sommaire, il se rapproche néanmoins de celui théorisé par Fludd en soutenant que l'imagination et la raison constituent les principales facultés de l'âme insensible. Les références faites par Baudoin au sens commun et à la fantaisie restent plutôt rares, et ces facultés semblent même correspondre respectivement aux sens externes et à l'imagination : cette association est retenue ici afin de ne pas compliquer inutilement la mécanique cognitive définie dans l'*Iconologie*. Quant à l'emplacement physiologique des principales facultés cognitives, Baudoin n'indique pas celui qu'occupe la mémoire, mais affirme cependant avec « les Medecins, Que la vertu imaginative a son siege dans le premier ventricule du cerveau »<sup>104</sup>. L'imagination joue donc la médiatrice entre les sens externes et les facultés insensibles comme la raison. Celle-ci est d'ailleurs définie comme une « Vertu, que les Theologiens appellent la plus puissante force de l'ame »<sup>105</sup> et qui siège « en la plus noble partie du corps.<sup>106</sup> » Imagination et raison se recoupent donc par leur localisation physiologique commune, soit l'intérieur de la tête. Baudoin précise à ce sujet que « la partie intellective de nostre esprit [réside dans] l'Arsenal ou le magazin [de] la teste »<sup>107</sup>, puis ajoute ailleurs : « Le Coq [que la Sapience divine] a pour Cimier, signifie l'intelligence & la lumiere raisonnable, qui selon Platon, a son siege dans la teste; C'est pourquoy Socrate & Pythagore ont par cet oyseau mystiquement entendu nostre ame, qui seule est capable d'une vraye intelligence.<sup>108</sup> » Médiatrice cognitive, l'imagination conjugue le sensible et l'insensible pour ainsi associer la pensée à un processus de

---

<sup>103</sup> Draaisma, *op. cit.*, p. 42.

<sup>104</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 94.

<sup>105</sup> *Ibid.*, t. I, p. 167.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*, t. I, p. 4.

<sup>108</sup> *Ibid.*, t. I, p. 175.

représentation analogique. Le commentaire consacré à l'Imagination exemplifie d'ailleurs cette médiation. En effet, « la puissance imaginative reçoit les especes de tous les objets, qui luy sont presentez par les sens extérieurs [pour ensuite] les représenter à l'entendement.<sup>109</sup> » La vue, la raison et l'imagination sont d'abord définies ici, pour ensuite traiter davantage du processus de représentation analogique sur lequel repose la théorie iconologique de la connaissance.

### 2.3 La vue

Le fondement sensible de la pensée a déjà été abordé dans le commentaire iconologique de la Connaissance où Baudoin traite du rôle joué par les yeux de l'âme et ceux du corps. Le même commentaire se poursuit d'ailleurs par une référence à Aristote, toujours afin de souligner l'importance du sens visuel au sein de la mécanique cognitive. Parmi les différents sens externes, c'est en effet la vue qui permet de percevoir pour concevoir : alors que les yeux de l'âme saisissent directement l'essence des formes idéelles, ceux du corps appréhendent cette même essence par le truchement des sens. La théorie iconologique de la connaissance demeure traditionnelle en ce qui concerne la nature des sens externes. Baudoin indique « [qu']Il n'est pas besoin que nous employons beaucoup de temps à discourir sur cette matiere, puis que nous n'en scaurions dire rien de plus considerable que ce qu'en ont escrit, Aristote, Galien, Avicenne, & les autres Philosophes ou Phisiciens, comme encore Pline [...] A raison dequoy il nous suffira d'en rapporter icy les Symboles, & les Figures Hieroglyphiques.<sup>110</sup> » Ainsi, la vue est « représentee par le Loup Cervier, animal qui a les yeux, à ce que l'on tient, extremement aigus & penetrans. Pour la mesme raison encore on luy donne pour Symbole l'Espervier, oyseau qui regarde le Soleil fixement »<sup>111</sup>. Ailleurs, la vue est

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, t. I, p. 96.

<sup>110</sup> *Ibid.*, t. II, p. 45.

aussi symbolisée par un Vautour afin de dénoter la subtilité de son regard<sup>112</sup>. Ces attributs aviaires rappellent l'aigle surplombant un obélisque sur le premier frontispice de *l'Iconologie* et dont le regard se dirige également vers l'astre céleste. La vue est donc privilégiée dans le rapport sensible à la réalité. Outre ses nombreuses références à Aristote pour tout ce qui relève de la cognition, Baudoin écrit dans son commentaire des Diverses Justices que :

C'est l'opinion de Platon, que rien ne peut échapper aux yeux de la Justice, & qu'à raison de cela les anciens Prestres des Egyptiens, disoient que par la force de la veuë elle penetrait dans le fonds de toutes choses. De là vient aussi qu'Apulée jure par l'œil du Soleil & de la Justice ensemble, pour monstrier que l'un est aussi clair-voyant que l'autre. D'où il nous est enseigné pareillement quels doivent estre les Ministres de la Justice. Car il faut qu'il y ait en eux certains rayons par le moyen desquels il descouvrent la verité en quelque lieu qu'elle soit cachée<sup>113</sup>.

La vue permet à l'être humain de percevoir l'essence des formes idéelles au sein des choses matérielles : elle consiste en « cette illustre qualité [qui] n'est autre chose qu'un emprunt que fait nostre oeil [...] des formes visibles des corps naturels.<sup>114</sup> » Le rapport *visuel* à la réalité joue dès lors un rôle fondamental en constituant le principal fondement sensible de la pensée.

Cette prééminence associe le rapport à la réalité exposé dans *l'Iconologie* à l'empirisme moderne qui, selon Shapin, « s'enracine dans l'idée selon laquelle la véritable connaissance est et doit être issue d'une expérience sensorielle directe.<sup>115</sup> » Baudoin commente en effet la figure de la Vue en se référant encore à « Aristote [qui] juge de l'excellence de ce mesme Sens [...] d'où pareillement il infere, qu'avec

---

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, t. II, p. 50.

<sup>113</sup> *Ibid.*, t. II, p. 56.

<sup>114</sup> *Ibid.*, t. II, p. 50.

<sup>115</sup> Shapin, *op. cit.*, p. 92.



plus de facilité que les autres, il ouvre un chemin aux secrets de la Nature, ensevelis dans la substance des choses mesmes, que l'Entendement met apres au jour par divers moyens.<sup>116</sup> » L'essence des formes idéelles peut donc être saisie par les sens au sein de la réalité matérielle. Il est d'ailleurs probable que ce lien entre « perception » et « objectivité » ait été conforté par le réalisme artistique qu'introduit l'instauration de la perspective monoculaire au début de la Renaissance. Consacrée en grande partie aux artistes visuels, l'*Iconologie* attribue en ce sens un œil en guise de joyau à la personnification de la Perspective pour signifier que celle-ci « tire son nom de la veuë [et qu'elle] se fonde entierement sur les especes visibles.<sup>117</sup> » La prééminence cognitive de la vue est également signifiée par différentes métaphores à travers la description des figures. Dans son commentaire de l'Origine d'Amour, Baudoin soutient que l'on peut appeler les yeux « les deux fenestres de l'Ame [et les] vrayes miroirs de la Nature »<sup>118</sup>. Ces métaphores évoquent des analogies traditionnelles : Platon parle ainsi de l'œil par lequel l'esprit pense, et Lucrèce compare les yeux aux fenêtres à travers lesquelles l'esprit perçoit la réalité sensible<sup>119</sup>. Parmi les contemporains de Baudoin associés à la science moderne, Descartes affirme aussi que les sens sont des fenêtres, tandis que Bacon les nomme « the doors of the intellect », bien que la vue s'en distingue en constituant « the chief office in giving information »<sup>120</sup>. La théorie iconologique de la connaissance s'inscrit ainsi dans un horizon intellectuel où la vue est privilégiée par rapport aux autres sens externes, ce que Baudoin souligne entre autres lorsqu'il écrit que « Le Goust est celuy des cinq ses du corps, qui se laisse le plus souvent tromper par une fausse image des choses », pour ensuite relativiser l'objectivité de l'ouïe :

---

<sup>116</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. II, p. 50.

<sup>117</sup> *Ibid.*, t. I, p. 148.

<sup>118</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 133-134.

<sup>119</sup> Macdonald, *op. cit.*, pp. 68 et 86

<sup>120</sup> Sepper, *op. cit.*, p. 245 ; Wallace, *op. cit.*, pp. 42 et 56.

pour charmant que soit un recit des beautez de quelque Dame, il n'est pas possible qu'il s'y fasse une aussi forte impression, que celle qu'y s'y fait d'ordinaire, quand nos yeux en sont les tesmoins & les Juges. Je veux que l'oüye nous porte à aymer ; il ne s'ensuit pas pourtant qu'elle soit un sujet d'amour ; car elle ne fait seulement que frapper l'imagination des merveilles qu'on raconte d'une belle chose, au lieu que la veuë nous en confirme effectivement la creance. Il seroit bien difficile de contredire cette verité, quand il n'y en auroit point d'autre preuve que celle qu'en donne le docte Ficin en son dixieme discours sur le Banquet de Platon<sup>121</sup>.

À l'image de la finitude humaine, l'expérience sensorielle peut cependant se révéler trompeuse et doit donc être corrigée par la lumière de l'expérience rationnelle.

Si l'âme constitue la forme du corps, les sens de ce dernier sont cependant susceptibles de travestir le rapport cognitif à la réalité, initiant ainsi une représentation erronée des formes idéelles. Dans l'une de ses rares allusions au sens commun et à la fantaisie, Baudoin commente la figure de la Vue (fig. 2.7) en indiquant que :

Le miroir [qui lui est attribué] signifie, que cette illustre qualité n'est autre chose qu'un emprunt que fait nostre œil, qui est resplandissant comme un miroir, ou diaphane comme l'Eau, des formes visibles des corps naturels, dont elle se rend susceptible comme un miroir, pour le communiquer au Sens commun, & du Sens commun à la fantaisie ; bien que le succez en soit faux assez souvent<sup>122</sup>.

Encore une fois, la faillibilité sensorielle se rapporte à la chute originelle ayant condamné l'être humain à se servir de ses sens imparfaits s'il désire concevoir l'essence des formes idéelles. Baudoin écrit à ce sujet « Que la beauté de la pomme, si tost que nostre premiere Mere l'eust veuë, attira la commune ruine du genre humain, Qu'on n'eust jamais veu les eaux du Ciel se déborder sur la terre, & faire un Deluge universel, si les lascivetez de l'œil n'en eussent esté la cause »<sup>123</sup>. Si les sens

---

<sup>121</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 133 et t. II, p. 51.

<sup>122</sup> *Ibid.*, II, p. 56.

peuvent offrir un rapport objectif de la réalité, les facultés insensibles leur sont toutefois préférées dans l'*Iconologie*. L'expérience rationnelle y est en effet privilégiée au détriment de sa contrepartie sensorielle. Shapin indique que :

Même si les modernes insistaient sur le primat de l'expérience sensorielle directe, ils étaient nombreux à convenir, de concert avec Bacon, que les sens laissés à eux-mêmes pouvaient *tromper* et qu'il fallait leur appliquer une discipline méthodique. [...] Rares sont les hommes de science modernes, quel que fut leur enthousiasme pour l'expérience fondatrice, qui omettaient de souligner le caractère trompeur des sens<sup>124</sup>.



**Figure 2.7** Personnification de la Vue.

L'expérience sensorielle est faillible, tandis que l'âme relie directement la raison à Dieu et à la connaissance infaillible des choses. C'est pourquoi l'expérience rationnelle doit guider le rapport sensible à la réalité. Shapin exemplifie un tel constat en citant Boyle selon qui le jugement « de la multitude ignorante [...] semble résider plutôt dans ses yeux que dans son cerveau »<sup>125</sup>. Le sens visuel doit donc être redressé par la raison, ce que Baudoin indique par l'œil attribué à la figure de la

<sup>123</sup> *Ibid.*, t. I, p. 135.

<sup>124</sup> Shapin, *op. cit.*, p. 118 (souligné dans le texte).

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 119.

Modestie, lequel signifie que « celui qui la possède a les yeux de l'ame assez clairvoyans pour s'empescher de tomber dans le precipice ; & assez d'Empire sur ses passions, pour les assujétir au Sceptre de la raison.<sup>126</sup> » Les autres figures aux yeux voilés dénotent également des connotations péjoratives, ainsi celles de l'Ignorance, de l'Idôlatrie et de la Fureur dont les — « yeux bandez signifient [qu'elle n'est] autre chose qu'un aveuglement d'esprit [et que] lorsqu'elle possède l'homme, [celui-ci] est privé tout à fait de la lumiere intellectuelle, & [...] il fait par consequent toutes choses hors de raison & sans les considerer.<sup>127</sup> » À l'exemple de Bacon qui préconise la discipline du rapport sensoriel, Baudoin soutient que « celui qui se laisse conduire par la voye du sens, peut choper à chaque pas, s'il n'a pour fidelles guides les operations de l'Esprit, & celles de la vraye Raison.<sup>128</sup> » Bacon conforte cette perspective dans son *Novum Organum* où il affirme que « d'une manière ou d'une autre, les sens trompent.<sup>129</sup> » Furetière avance pareillement que « Le témoignage de sens est fort trompeur, s'il n'est redressé par la raison.<sup>130</sup> » La relation étroite que l'*Iconologie* soutient entre les sens externes et la raison est particulièrement explicite à propos de la vue puisque celle-ci constitue le principal fondement du rapport sensible à la réalité.

La vue est en effet le sens privilégié à travers la théorie iconologique de la connaissance. Si elle est susceptible comme les autres sens externes de présenter une expérience erronée de la réalité, la vue permet toutefois une lecture plus objective du livre de la Nature que ne le peuvent les autres sens externes. À l'instar

---

<sup>126</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 120.

<sup>127</sup> *Ibid.*, t. I, p. 68.

<sup>128</sup> *Ibid.*, t. I, p. 61 ; Wallace, *op. cit.*, p. 41.

<sup>129</sup> Bacon, *Novum Organum*, p. 79.

<sup>130</sup> Furetière, *op. cit.*, (n.p.).



d'Aristote dans le *De anima*<sup>131</sup>, Baudoin associe ainsi le sens visuel à la lumière céleste et à la forme éthérée de l'âme. Il écrit dans ses remarques sur les cinq sens :

Que la Veuë a un merveilleux rapport avec le Ciel & la lumiere. Car en effet bien qu'il n'y ait qu'un monde, il ne laisse pas pourtant d'estre composé en certaine façon de cinq corps tous differents, qui sont le corps de la Terre, de l'Eau, de l'Air, du Feu, & du Ciel, qu'Aristote appelle cinquieme Substance, quelques-uns Lumiere, & les autres Aether. Il s'en trouve aussi plusieurs qui appliquent les facultez des Sens esgaux au nombre des cinq corps susdits ; Comme par exemple, l'Attouchement à la Terre, pource qu'elle resiste. Le Goust à l'Eau, dautant que les qualitez des saveurs se tirent de l'humidité de la langue, pour estre spongieuse & humide. L'Oüye à l'Air, d'où se forment par repercussion la voix & le son. L'Odorat de nature affamée, au Feu ; Et l'Aether, à la Clarté, pource que l'œil lumineux instrument de la veuë, contient en soy l'humeur christaline, & nous fait participans des rayons Celestes<sup>132</sup>.

Ce lien analogique entre la vue et la lumière céleste est également relevé par Baudoin dans son commentaire de l'Origine d'Amour :

Si nous voulons sçavoir au vray, [...] nous n'avons qu'à lire Ficin, qui nous l'apprendra. Les esprits, dit-il, qui par la chaleur du cœur, s'engendrent du plus pur sang, sont toujours tels en nous que l'humeur qui s'en exhale. Or comme cette vapeur de sang, qu'on appelle esprit, qui en est formé, est telle que le sang mesme ; aussi envoie t'elle au dehors des rayons qui luy ressemblent, & qui passent par les yeux, comme par des fenestres de verre. [...] C'est par ces mesme esprits encore que [le Soleil] darde des estincelles & des rayons sur tous les membres, principalement par les yeux ; Car l'esprit estant leger de soy, ce luy est une chose facile de s'eslever aux parties du corps les plus hautes, joint que sa lumiere esclatte bien plus abondamment par les yeux : La raison est, pource qu'ils ont l'avantage d'estre transparens, vaporeux, resplendissans, & pleins d'estincelles<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 107.

<sup>132</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. II, p. 45.

<sup>133</sup> *Ibid.*, t. I, p. 134.

Parmi les sens externes, la vue est donc privilégiée afin de soutenir le rapport sensible au réel. Cette perspective fondamentale pour la théorie iconologique de la connaissance se révèle d'ailleurs pertinente en ce qui concerne le langage visuel de l'ouvrage puisque Baudoin présume que les personnifications expriment l'essence des formes idéelles. Si Baudoin avance que l'expérience sensorielle est susceptible de livrer un rapport objectif de la réalité, il lui privilégie néanmoins l'expérience rationnelle dont l'activité cognitive demeure infaillible.

## 2.4 La raison

La théorie iconologique de la connaissance soutient en effet que la faculté rationnelle est étroitement liée à la réalité idéelle ainsi qu'à Dieu. Deux personnifications sont éloquentes à ce sujet, soit celles de la Raison et de l'Intellect puisqu'elles se recourent l'une et l'autre dans leurs définitions respectives. La Raison (fig. 2.8) est décrite comme :

Cette Vertu, que les Theologiens appellent la plus puissante force de l'ame, pource qu'elle commande à l'homme, & luy donne de vrayes Loix, est peinte jeune & armée, à cause qu'elle subsiste par une extraordinaire vigueur de Sagesse : Ce que les Anciens nous ont figuré par les armes exterieures, principalement par celles de Minerve.

La Couronne d'or nous enseigne, Que la Raison seule est capable de mettre les bons courages sur le theatre, & dans l'estime universelle des hommes ; Car l'or n'a pas de plus grands avantages sur les Metaux, qu'en a la Raison sur les puissances de l'ame, qu'elle regle par sa conduite [...]

Par ses bras nuds se doivent entendre les actions, qui sont tousjours bonnes & sans tache, quand elles se laissent guider à la Raison.

L'Espée qu'elle porte nous fait souvenir, Qu'il faut s'en servir courageusement à exterminer les monstres de l'ame, c'est à dire les vices qui luy font la guerre. Nous avons pour un parfait exemple de cecy Jesus-Christ nostre souverain Maistre, la Doctrine duquel n'a point d'autre but que

d'arracher les vieux pechez de nos ames, & d'en couper la racine par le moyen de la Raison, esclairée par sa grace.

Le Frain dont elle arreste le Lion, signifie l'empire qu'elle a sur les passions, qui sont naturellement farouches, & indomptables. Et comme par le moyen du chiffre un preuve les choses reelles ; Ainsi par la force de la Raison l'on s'acquiert la connoissance de celles qui regardent nostre commun bien<sup>134</sup>.



**Figure 2.8** Personnification de la Raison.

Quant à l'Intellect (fig. 2.9), Baudoin écrit :

Il me semble qu'avec beaucoup de raison l'Intellect se voit icy figuré par un jeune Homme de bonne mine, qui tient à la main un Sceptre, une Couronne sur la teste, d'où s'exhale une Flame, & a la veuë fixement attachée sur une Aigle. Il est peint jeune, pour monstrier que l'Intellect ne vieillit point. La Couronne & le Sceptre representent l'empire qu'il a sur les passions ; la Flame qui s'évapore du chef, marque le naturel desir qu'on a de sçavoir que la capacité de la Vertu intellectuelle produit en nous ; & par l'Aigle est signifiée la vivacité de l'entendement, par qui nous nous eslevons aux choses les plus hautes, & les contemplons, comme fait l'Aigle, qui s'eslance jusques dans les nuës, & qui regarde fixement le Soleil<sup>135</sup>.

<sup>134</sup> *Ibid.*, t. I, p. 167.

<sup>135</sup> *Ibid.*, t. II, p. 129.

Ces deux personnifications partagent donc certains attributs tels que la jeunesse et la couronne, lesquels signifient la lumière de l'âme, la maîtrise des passions et l'élévation cognitive vers Dieu. La principale nuance entre ces deux notions relève en fait du point de vue théologique qui est davantage soutenu dans le commentaire de la Raison. Baudoin n'est cependant pas le seul auteur moderne à établir une synonymie entre ces deux notions. Parmi les contemporains de *l'Iconologie* qui avancent une telle perspective, Furetière définit la Raison en ces termes : « Entendement, première puissance de l'âme qui discerne le bien du mal, le vrai d'avec le faux », puis écrit que l'Intellect constitue « cette faculté de l'âme qu'on appelle d'ordinaire l'entendement.<sup>136</sup> » Si les points de vue divergent chez les auteurs modernes quant à ces deux facultés, comme le souligne Wallace à propos de la théorie baconienne de la connaissance<sup>137</sup>, la raison est néanmoins considérée ici comme subsumant l'Intellect afin de ne pas compliquer inutilement le processus cognitif exposé dans *l'Iconologie*. De fait, ces facultés se recoupent en ce qu'elles guident toutes deux l'expérience sensorielle et articulent le rapport insensible à la réalité idéale.



**Figure 2.9** Personnification de l'Intellect.

<sup>136</sup> Furetière, *op. cit.*, (n.p.).

<sup>137</sup> Wallace, *op. cit.*, pp. 116-128.



Baudoin insiste à maintes reprises dans son commentaire sur le rôle que joue la raison : c'est elle qui éclaire et guide l'expérience sensorielle pour en assurer l'objectivité. Les métaphores qu'il utilise associent d'ailleurs la lumière rationnelle et la vue. La figure de la Modestie se voit ainsi attribuer un sceptre avec un œil enchâssé pour signifier « que celui qui la possède a les yeux de l'ame assez clairvoyans, pour s'empescher de tomber dans le precipice, & assez d'Empire sur ses passions, pour les assujétir au Sceptre de la raison.<sup>138</sup> » Pareillement, Baudoin affirme dans le commentaire relatif à la Musique que « la vraie sagesse [...] ne peut s'eslever ny prendre accroissement en nous, sans cette parfaite Harmonie, qui est necessairement requise pour accorder les mouvements desreiglez de nos passions.<sup>139</sup> » L'être humain doit entretenir sa propre vertu s'il veut déjouer le péché originel et concevoir les formes idéelles à partir de ses facultés sensibles et insensibles. La théorie iconologique de la connaissance est étroitement liée au salut de l'âme. Dès lors, l'être humain coordonne ses expériences sensorielle et rationnelle afin de concevoir la perfection des formes divines. Dieu a en effet insufflé sa lumière éthérée aux yeux de l'âme et du corps pour guider le rapport cognitif à la réalité idéelle et ainsi permettre à l'être humain de saisir l'essence de ses formes. Baudoin résume cette perspective par une citation de Dante :

Rien ne se void en aucun lieu,  
 Qui ne soit formé d'une Idée,  
 Qu'engendre l'amour du grand Dieu,  
 Par qui la Raison est guidée<sup>140</sup>.

La vertu aiguille la raison, laquelle oriente ensuite le processus de représentation, ce que Baudoin souligne en attribuant un compas à certaines personnifications. Ce symbole signifie « un solide raisonnement » et des « principes infaillibles, mais également « que d'une juste Symetrie se forme necessairement une parfaite

---

<sup>138</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 120.

<sup>139</sup> *Ibid.*, t. II, p. 186.

<sup>140</sup> *Ibid.*, t. I, p. 30.

Beauté »<sup>141</sup>. Liée à la lumière divine, la raison guide ainsi le rapport sensible à la réalité, ce dont il est davantage question à propos de l'imagination. La faculté rationnelle s'apparente d'ailleurs à la grâce divine en entretenant un rapport purement insensible à la réalité idéale.

Si les sens externes sont susceptibles d'entretenir un rapport faillible avec la réalité, l'expérience rationnelle permet au contraire de saisir l'essence des formes idéelles de manière directe et objective : la pensée purement insensible bénéficie d'une relation privilégiée avec la réalité idéale. Plusieurs personnifications liées à l'activité rationnelle sont donc représentées avec des ailes comme attribut afin de signifier l'élévation cognitive vers la réalité idéale. Ainsi, les ailes de la première figure de la Mathématique dénotent « Qu'avec la force de son esprit, elle s'esleve à la contemplation des matieres les plus hautes, & les plus speculatives.<sup>142</sup> » La première figure de l'Astrologie (fig. 2.10) présente un sens identique, tout en relevant le rôle de guide que joue la raison au sein du processus cognitif :

On la peint avec un Globe & un Compas à la main, pource qu'elle s'estudie à mesurer les Cieux, & à considerer leurs mouvemens, & leur juste symmetrie. Le mesme nous est signifié par ses ailes, à cause que cette Science a cela de propre, d'eslever l'esprit aux connoissances les plus loüables & les plus hautes<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, t. I, p. 163 ; t. II, pp. 180 et 193.

<sup>142</sup> *Ibid.*, t. I, p. 109.

<sup>143</sup> *Ibid.*, t. I, p. 24.



**Figure 2.10** Personnification de l'Astrologie.

Dans son commentaire de la Métaphysique (fig. 2.11), Baudouin souligne à nouveau cette possibilité pour la pensée d'entretenir un rapport purement insensible avec la réalité :

On la represente par une Femme qui a les yeux bandez, une Couronne à la teste, un Sceptre en main, & à ses pieds un Horloge & un Globe.

Par le voile de ses yeux il est signifié, Qu'elle les tient sans cesse fermez à tous les objets qui attirent les creatures mortelles apres les vanitez de la terre.

Par sa Couronne & son Sceptre, Qu'elle est Reyne de toutes les autres Sciences, qui s'acquierent par la lumiere naturelle ; Et par l'Horloge & le Globe, Que meprisant tout ce qui est sujet aux revolutions du Temps, elle ne s'employe qu'à la contemplation des choses celestes<sup>144</sup>.

<sup>144</sup> *Ibid.*, t. I, p. 118.



**Figure 2.11** Personnification de la Métaphysique.

En avançant en ces termes l'existence d'une pensée purement insensible, Baudoin relie une fois encore la théorie iconologique de la connaissance à la psychologie aristotélicienne. Michael Frede affirme ainsi qu'Aristote présume la possibilité d'une pensée entièrement indépendante du corps<sup>145</sup>. La même perspective est également soulignée par Dorothea Frede et Charles H. Kahn : cette expérience rationnelle, détachée des sens externes, est liée chez Aristote à la saisie des formes idéelles dans leur essence<sup>146</sup>, ce que présume également Baudoin. Selon Sepper, le dualisme de l'âme et du corps qu'avance Descartes amène celui-ci à soutenir que seule la pensée purement insensible peut concevoir l'unité divine à travers la multiplicité du sensible<sup>147</sup>. Baudoin nuance cette perspective dualiste en soutenant dans *l'Iconologie* que l'expérience sensorielle est également susceptible d'appréhender ces formes parfaites. Descartes indique toutefois que la contemplation de Dieu est éphémère puisque le retour aux sens demeure inévitable<sup>148</sup>. Dans cet esprit, et en synchronie avec Aristote, la théorie iconologique de la connaissance avance elle aussi que toute

<sup>145</sup> Frede, *op. cit.*, p. 105.

<sup>146</sup> Dorothea Frede, « The Cognitive Role of *Phantasia* in Aristotle » et Charles H. Kahn, « Aristotle on Thinking ». In Nussbaum et Rorty (dir. publ.), *op. cit.*, pp. 287 et 370.

<sup>147</sup> Sepper, *op. cit.*, pp. 247-248.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 293.



pensée purement abstraite doit éventuellement se rapporter à l'expérience des sens. Wedin distingue d'ailleurs au sujet de la psychologie aristotélicienne l'*activité* intellectuelle de son *contenu* puisque ce dernier repose nécessairement sur l'expérience sensorielle<sup>149</sup>. L'union de l'âme et du corps se voit ainsi traduite par la coordination cognitive de l'expérience sensorielle et de sa contrepartie rationnelle. La première est ascendante et associe le sensible à sa contrepartie insensible, alors que la seconde, dite descendante, passe du raisonnement pur au truchement des sens. Ces deux voies cognitives sont étroitement liées l'une à l'autre au sein de la théorie iconologique de la connaissance, ce que Baudoin exemplifie dans le commentaire relatif à la Sagesse humaine :

Ce Tableau est de l'invention des Lacedemoniens, qui en ont fait le dessein, pour nous apprendre, Que pour avoir de la Science & de la Sagesse la contemplation ne suffit pas, mais qu'il y faut joindre necessairement l'usage & la pratique des affaires du monde, signifiée par les [quatre] mains [de la figure]<sup>150</sup>.

Le processus de représentation analogique sur lequel repose la pensée coordonne les activités sensorielle et rationnelle. Dans son explication de l'Intelligence (fig. 2.12), Baudoin souligne à nouveau la nécessité d'unir ces deux voies cognitives afin d'établir une corrélation objective entre le champ des idées et celui des images :

L'Intelligence, qui peut estre definie, une mutuelle union que fait nostre esprit avecque la chose qu'il entend, est vestuë de gaze d'or, pource qu'elle doit estre resplendissante comme ce metal ; & non pas commune, mais precieuse, & tout à fait esloignée des notions basses & vulgaires.

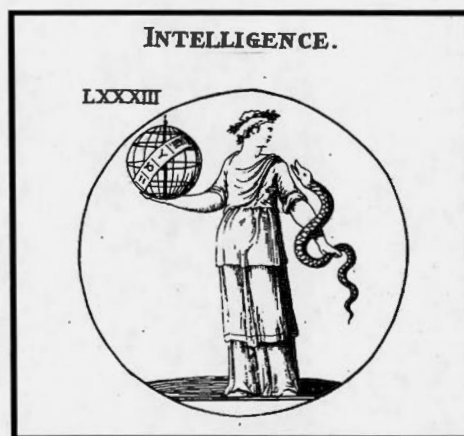
Nous pouvons ajouter à cecy la figure de cette haute Intelligence, qui selon les Philosophes, fait mouvoir les Spheres celestes. Mais nostre principal dessein estant de traiter des choses qui dépendent des connoissances humaines, nous ne parlerons que de celle-cy, qui par la Sphere & le Serpent qu'elle tient en main, nous apprend, Que pour bien entendre les hautes matieres, il faut premierement ramper comme le Serpent, & aller à terre dans

---

<sup>149</sup> Wedin, *op. cit.*, p. 246.

<sup>150</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 177.

les principes des choses terrestres, qui sont incomparablement moins parfaites que les choses celestes, & plus conformes par conséquent à la portée de nos esprits<sup>151</sup>.



**Figure 2.12** Personnification de l'Intelligence.

S'il privilégie l'expérience rationnelle, Baudoin admet cependant que l'être humain doit aussi cultiver son rapport sensible à la réalité afin de concevoir les formes idéelles. Ces deux voies sont jointes l'une à l'autre dans la théorie iconologique de la connaissance. Le commentaire consacré à la figure de la Science (fig. 2.13) souligne cette coordination cognitive des facultés sensibles et insensibles :

Cette Femme avecque des ailes à la teste, un Miroir en la main droite, une Boule en la gauche, & un Triangle au-dessus, est le portraict de la Science, que les Doctes appellent une habitude de l'entendement speculatif, par qui les choses sont connuës, & considerées par leurs causes.

Elle est peinte avecque des ailes, d'autant que pour l'acquérir il faut necessairement que l'esprit s'esleve à la contemplation des choses qu'il veut apprendre.

<sup>151</sup> *Ibid.*, t. I, p. 96.

Par le Miroir qu'elle porte est denotée son abstraction, dont parlent les Philosophes : Car par le moyen des accidens que le sens comprend, il fournit à l'entendement la connoissance des Idées, & de leur substance ; Tout de mesme qu'en voyant dans un Miroir la forme accidentale des choses existentes, l'on en considere l'essence<sup>152</sup>.



**Figure 2.13** Personnification de la Science.

Ce commentaire circonscrit bien le fondement du processus cognitif tel que défini par Baudoin à travers *l'Iconologie*. Tout comme l'âme est la forme du corps, les formes célestes imprègnent la matière terrestre. Une corrélation ontologique unit dès lors le champ des idées et celui des images. Baudoin parle d'ailleurs à ce sujet d'une réciprocité entre causes et effets. La pensée est associée ici au symbole du miroir : l'image qui s'y reflète constitue une médiation entre les plans matériel et idéal de la réalité. La pensée est ainsi définie comme un processus de représentation analogique au sein duquel l'imagination joue un rôle fondamental en donnant corps aux notions abstraites.

<sup>152</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 178-179.

## 2.5 L'imagination

Suivant la théorie iconologique de la connaissance, une relation à la fois ontologique et analogique unit les deux plans de la réalité, tout comme l'âme est unie au corps. Le réel peut donc être saisi selon les voies descendante et ascendante : d'une part, l'activité rationnelle est déduite par l'entremise de l'expérience sensorielle, celle-ci étant d'autre part être abstraite grâce à la raison, ces deux voies cognitives permettant d'initier une représentation objective des formes idéelles. La pensée passe alors respectivement de l'universel au particulier, et du particulier à l'universel. Dans les deux cas, le processus de représentation analogique donne corps aux notions abstraites en coordonnant les expériences sensorielle et rationnelle. C'est ici qu'intervient la médiation de l'imagination puisque son rôle consiste à coordonner l'activité des sens et celle de la pensée purement rationnelle. Le commentaire consacré à la figure de l'Imagination (fig. 2.14) est éloquent à ce sujet :

Cette Femme qui la represente est vestuë d'une robe de couleur changeante, & semble estre toute desolée, de la façon qu'elle tient les yeux haussez vers le Ciel, & les mains croisées l'une dans l'autre. Mais ce qui la fait remarquer par-dessus tout, c'est la bizarrerie de sa coëffure ; Car aux deux costez de sa teste, dont les cheveux sont herissez, elle a des ailes, comme celles de Mercure [...]

Avant d'expliquer cette Peinture, il faut sçavoir avec Aristote, *Que l'imagination est un mouvement, qui se fait actuellement par le sens* ; ou si vous voulez, une connoissance de ce qui a touché les autres sens, à sçavoir [...] les exterieurs. Ce qu'il declare encore en un autre endroit, où la voulant distinguer, il dit, Qu'elle se rencontre parfaite, ou imparfaite dans les animaux, selon qu'ils sont plus ou moins parfaits.

Par sa robe de diverses couleurs, il est monstéré, Que la puissance imaginative reçoit les especes de tous les objets, qui luy sont presentez par les sens exterieurs ; Comme par ses yeux eslevez au Ciel, avec une action toute pensive, il est déclaré, Que soit qu'elle dorme, ou qu'elle veille, elle est un mouvement continuel, d'où luy naissent mille inquietudes, & mille pensées differentes.



Ses ailerons & ses cheveux herissez, signifient le mesme ; c'est à dire, Qu'il nous faut remarquer la vitesse, ou la soudaine operation de cette puissance, soit à recevoir les especes, soit à les représenter à l'entendement<sup>153</sup>.



**Figure 2.14** Personnification de l'Imagination.

Baudoin souligne ici le rôle inductif joué par l'imagination : les sens lui présentent une expérience de la réalité matérielle qu'elle représente ensuite à la raison. À la lumière des commentaires, il apparaît que l'imagination remplit également cette activité charnière en déduisant de manière sensible les notions abstraites saisies par la raison. C'est ce dont traite Baudoin lorsqu'il parle de représenter une notion par ses différents effets. Le commentaire consacré à la notion de Faveur exemplifie cette corrélation analogique puisque « Pour la faire voir aux yeux, telle que l'esprit se l' imagine par ses *effets*, les Anciens l'ont représentée par un jeune Homme, qui a des ailes au dos, un Bandeau aux yeux, & les pieds sur une roüe.<sup>154</sup> » La corrélation analogique entre causes et effets est bien illustrée par le commentaire de la Science cité précédemment : l'expérience rationnelle permet de saisir les choses selon leurs causes, tandis que l'expérience sensorielle appréhende ces choses par leurs effets.

<sup>153</sup> *Ibid.*, t. I, p. 94.

<sup>154</sup> *Ibid.*, t. I, p. 68 (nous soulignons).

Le processus de représentation analogique conjugue les causes et les effets, et reste ainsi tendu entre la faillibilité des sens et l'objectivité rationnelle. Si l'activité de l'imagination repose sur le rapport sensible à la réalité, elle doit donc être aussi aiguillée par la raison afin de soutenir une représentation objective des formes idéelles.

L'ambivalence de la relation entre les sens et l'imagination a déjà été soulignée dans le commentaire consacré à la Vue, Baudoin y indiquant que les résultats de cette relation sont souvent faux. Cette méfiance à l'égard de l'imagination constitue un lieu commun à l'époque où écrit Baudoin, particulièrement en ce qui relève du langage. Wallace indique que Bacon évacue de sa nouvelle épistémologie inductive toute médiation de l'imagination afin de lier directement les sens à la raison, évitant ainsi une éventuelle distorsion du rapport cognitif au réel. Selon Wallace, cette évacuation serait justifiée par le rôle fondamentalement symbolique et discursif de l'imagination<sup>155</sup> : de nombreux contemporains de Baudoin se méfient de la nature arbitraire et ambivalente des mots pour définir le réel. Bacon explicite cette perspective dans le *Novum Organum* où il souligne que sa nouvelle méthode inductive repose sur « les liens d'un mariage vrai et légitime entre la faculté empirique et la faculté rationnelle », pour ensuite préciser que « les démonstrations défectueuses [...] que nous trouvons dans la dialectique ont pour effet ordinaire de livrer et d'asservir complètement le monde aux pensées humaines, et les pensées humaines aux mots.<sup>156</sup> » Bacon remet donc en question la capacité de l'imagination à conjuguer de manière objective le champ des images et celui des idées. Toute représentation est susceptible d'être trompeuse. Si Descartes s'oppose à Bacon en conférant jusqu'à sa mort un rôle essentiel à l'imagination en ce qui concerne les sciences mathématiques (dont le langage reste d'ailleurs une construction symbolique), Sepper souligne que Descartes délimite néanmoins ce rôle cognitif : les représentations finies de l'imagination ne sont pas en mesure de

<sup>155</sup> Wallace, *op. cit.*, p. 76 et 162-164.

<sup>156</sup> Bacon, *Novum Organum*, pp. 72 et 129.

reproduire l'essence infinie des formes divines<sup>157</sup>. Encore une fois, la médiation de l'imagination reste ambivalente en ses résultats. Gérard Bras et Jean-Pierre Cléro soulignent en ce sens que Pascal associe l'imagination à la chute originelle. Sa médiation cognitive confond alors les effets et les causes, l'accidentel et l'essentiel, et elle ne peut donc distinguer le vrai du faux comme seule la raison en est capable<sup>158</sup>. Cette perspective soutenue par Pascal et analysée ici par Bras et Cléro ressemble à la théorie iconologique de la connaissance :

La puissance de l'imagination exprime [pour Pascal] la position de l'homme dans le monde : ni intégré dans un ordre parfait, dont il serait un simple rouage inconscient de sa situation, ni situé devant pour le considérer comme un objet extérieur. [L'imagination] joue alors un double rôle : auxiliaire de la réflexion, elle donne à penser au moyen d'une image cet infini dont use la raison sans comprendre ; expression de la condition humaine, de cette seconde nature issue de la chute originelle, elle tente, vainement mais inlassablement, de constituer une réalité présentable à l'homme<sup>159</sup>.

À l'instar de Pascal, Baudoin associe en effet le péché originel au truchement nécessaire de sens et à la nécessité de concevoir l'infini divin au moyen de représentations finies. Baudoin présume cependant que l'imagination est en mesure de représenter l'essence des formes idéelles malgré la faillibilité potentielle de sa médiation cognitive.

Cette ambivalence est déjà présente chez Aristote, lequel affirme dans le *De anima* que « l'imagination ne peut [faire partie] des opérations qui sont toujours vraies, comme la science ou l'intellection, car l'imagination peut aussi être fausse. » L'activité imaginative n'est donc pas entièrement faillible. Aristote associe d'ailleurs son activité à l'acte de penser, lequel constitue « une espèce d'imagination » ne

---

<sup>157</sup> Sepper, *op. cit.*, pp. 239-243.

<sup>158</sup> Gérard Bras et Jean-Pierre Cléro, *Pascal : figures de l'imagination*, Paris, PUF, 1994, pp. 9, 13 et 22.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 16-17

pouvant exister indépendamment de l'expérience sensorielle<sup>160</sup>. Parmi les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle, Bacon confère également à l'imagination un rôle fondamental au sein du processus cognitif. En conjuguant les expériences sensorielle et rationnelle, l'activité imaginative offre à l'être humain le pouvoir de re-présenter et de re-crée l'essence des formes idéelles. Selon Wallace, « From Bacon's point of view, [the] imagination is the power of representing thought. It is the power of reproducing and creating images, verbal and pictorial, from the products of sensory experience and the products of [...] reason.<sup>161</sup> » Wallace poursuit en indiquant : « the imagination serves rational life. It illuminates and illustrates abstract thought in much the same way it lights up divine spirit and grace in moments of revelation and inspiration.<sup>162</sup> » Tout comme l'expose la théorie iconologique de la connaissance, la médiation cognitive de l'imagination doit demeurer sous l'influence de la raison. Bacon souligne ainsi l'indépendance de la faculté imaginative en paraphrasant Aristote : « the mind has over the body that commandment which the lord has over a bondman ; but [...] reason has over the imagination that commandment which a magistrate has over a free citizen who may come to rule in his turn.<sup>163</sup> » Ces deux facultés cognitives coopèrent donc pour permettre une représentation objective de la réalité, ce que Wallace résume lorsqu'il avance que « Reason and imagination join in creative activity that bears the marks of both faculties, reason rendering the product plausible, imagination rendering it sensible. Together, they give rise to the fitting and the appropriate.<sup>164</sup> » Chez Bacon comme chez Baudoin, ces représentations symboliques constituent le fondement de la pensée. Wallace écrit : « To Bacon, image and thought are two facets of a unitary

---

<sup>160</sup> Aristote, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>161</sup> Wallace, *op. cit.*, p. 93.

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> Francis Bacon, *The Advancement of Learning*. Trad. du latin par William Aldis Wright, Oxford, Clarendon Press, 1900, t. V, p. 1 ; cité dans Wallace, *op. cit.*, p. 76.

<sup>164</sup> Wallace, *op. cit.*, p. 93.



whole », l'activité imaginative jouant la médiatrice entre les sens et la raison<sup>165</sup>. Selon Sepper, Descartes n'a lui-même jamais souhaité le divorce survenu au XVII<sup>e</sup> siècle entre l'imagination et la raison :

Descartes's opening up of the "way of ideas" was the result of his attempt to make the older psychology more rigorous and less cumbersome, yet his understanding of different plans of awareness, his biplanar conception of thinking [c'est-à-dire le dualisme entre l'âme et le corps], remained in essential continuity with the older tradition. It was Cartesianism instead and the emergence of what we identify as the rationalist and empiricist poles of philosophy that turned awareness into consciousness, a theater with a single plane. Rationalism, on the one hand, began to conceive imagination chiefly as a source of error, and empiricism, on the other, brought a flattened and hypermechanical conception of imagination into play by reducing thought to a construction, manipulation, and sequencing of images or imagelike ideas<sup>166</sup>.

La théorie iconologique de la connaissance reste ancrée dans l'horizon intellectuel de l'époque en conférant à l'imagination un rôle cognitif fondamental en dépit de sa faillibilité. Avec les Anciens, et en particulier avec Aristote, le commentaire des personnifications expose une mécanique cognitive où l'âme insensible est liée à la lumière divine et au *pneuma*. Or, si Baudoin privilégie l'expérience rationnelle, il n'évacue toutefois nullement l'imagination du rapport objectif à la réalité. De fait, c'est elle qui soutient la médiation cognitive entre l'expérience sensorielle et l'activité rationnelle, et donc entre les plans matériel et idéal de la réalité. L'imagination est au cœur de la pensée où elle produit, avec l'aide des sens et de la raison, diverses représentations objectives de la réalité idéelle. En dépit du divorce initié au cours de l'époque moderne entre les activités rationnelle et imaginative, cette dernière semble toujours être susceptible de vérité à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Furetière définit ainsi le terme *Imaginative* : « Qualité qu'on attribue à une des parties de l'ame, pour concevoir les choses, & s'en former une vraie *idée*.<sup>167</sup> » Pareillement, la notion

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 71 et 74.

<sup>166</sup> Sepper, *op. cit.*, p. 288.

<sup>167</sup> Furetière, *op. cit.*, (n.p. et souligné dans le texte).

d'*Idée* est circonscrite par « Representation qui se fait à l'esprit de quelque chose qui a passé autrefois par les sens », mais aussi par « Vision, imagination fausse »<sup>168</sup>. Ambivalente mais néanmoins susceptible d'objectivité, l'imagination constitue le *miroir* de l'esprit : elle réfléchit et représente l'essence des formes divines appréhendées par les sens et saisies la raison.

## 2.6 Entre théorie et pratique : le miroir de l'esprit

Une corrélation analogique et ontologique unit l'une à l'autre les articulations binaires de la réalité, de la pensée et du langage visuel : les formes célestes imprègnent la matière terrestre, l'âme constitue la forme du corps et les personnifications représentent l'essence des notions abstraites. Dans l'*Iconologie*, toute représentation objective repose ainsi sur la médiation de l'imagination entre ces plans, l'activité imaginative étant soutenue en cela par la raison. C'est elle en effet qui est au cœur du rapport entre la pensée et la réalité, elle qui coordonne l'expérience des sens et celle de la raison, elle qui permet au langage visuel de conjuguer le champ des idées et celui des images. La médiation de l'imagination constitue donc le fondement du processus de représentation analogique puisqu'elle reste le carrefour des voies ascendante et descendante. De fait, Baudoin partage le rapport cognitif au réel selon ces deux voies connexes, soit l'expérience sensorielle et sa contrepartie rationnelle, l'imagination jouant la médiatrice cognitive entre l'une et l'autre.

La fresque intitulée *L'École d'Athènes* peinte par Raphaël en 1510 représente Platon le doigt levé vers le ciel, alors qu'Aristote pointe plutôt le sien vers la terre. Cette peinture illustre la manière dont les deux philosophes définissent respectivement le rapport cognitif à la réalité. La voie descendante est associée ici à l'idéalisme platonicien selon lequel la connaissance divine se décline dans l'esprit

---

<sup>168</sup> *Ibid.*

humain. Platon évacue toute possibilité de concevoir l'essence des Idées par l'entremise des sens, seule la raison en étant capable. À l'inverse, la voie ascendante se rapporte à l'empirisme aristotélicien conjuguant l'âme et le corps. Aristote affirme ainsi que l'expérience sensorielle est également capable d'appréhender l'essence des formes célestes au sein de la matière terrestre. La théorie iconologique de la connaissance superpose ces deux voies cognitives : tout en privilégiant l'expérience rationnelle, elle soutient que l'expérience des sens permet également de concevoir l'essence des formes idéelles. Les commentaires consacrés aux figures de la Théorie et de la Pratique illustrent cette superposition des voies ascendante et descendante, la médiation cognitive de l'imagination y étant d'ailleurs relevée de manière implicite. En dépit de leur longueur, ces deux commentaires méritent d'être cités intégralement. Voici d'abord comment Baudoin définit la Théorie (fig. 2.15) :

Elle est peinte en jeune Femme, qui regarde le Ciel, & semble descendre d'un degré ; ayant les mains jointes, une Robe bleuë, & sur la teste un Compas ouvert, dont les deux pointes sont tournées vers le haut.

La Theorie, qui est un mot Grec, signifie quelque deduction que ce soit de l'humaine Raison, fondée sur le sujet des choses selon leurs ordres, & sur la connoissance des principes, qui toutefois ne dependent pas du sens, mais bien de l'entendement : Car ceux qui dependent du sens sont de la Pratique : Or est-il que cette derniere est opposée à la Theorie à l'esgard des principes, qui ont tous pour but l'Art d'operer comme il faut, c'est à dire avecque mesure & justesse, ainsi que le tesmoigne Aristote au commencement de sa Metaphysique. La Theorie est donc une connoissance & une deduction des principes, qui dependent immediatement & mediatement de l'intellect ; Et peut-on bien dire, Que par la connoissance qu'elle inspire de l'ordre des causes, elle ne donne pas moins de vivacité, que de suffisance à discerner & resoudre les choses proposées.

Sa Robe bleuë monstre, Que comme par la lumiere celeste met des limites à nostre veuë ; Ainsi par le moyen du raisonnement, l'esprit humain n'a point d'autre but que Dieu mesme, le siege duquel est au Ciel, lieu propre & proportionné à sa Nature, qui comprend celle de toutes les choses créées.

Son Visage eslevé, signifie, Que tels que sont nos yeux, à comparaison du Soleil & de la lumiere, tel est aussi nostre entendement à l'esgard des choses celestes. Or comme il y a quelque ressemblance de l'œil avecque le Ciel, en

ce que son Globe est environné de sept pellicules, qui representent les sept Globes des Planettes, & qu'au milieu il y en a un dur & petit, qui par diverses reflexions emprunte sa clarté des sept autres Cercles ; Ainsi pouvons-nous bien dire, Qu'en l'entendement il y a quelque representation de Dieu & de la Divinité, & qu'elle est aussi petite que nostre œil, à comparaison de la vaste estenduë du Ciel.

Le Degré par où elle descend sert à nous faire souvenir, Que les sujets intelligibles ont leur proportion & leur ordre, par qui, comme par certains degrez nous allons des choses voisines aux plus lointaines, & des basses aux plus hautes; à quoy nous parvenons insensiblement par le moyen du temps, sans lequel il est impossible à l'esprit humain de former aucun raisonnement.

Le Compas qu'elle a sur la teste demonstre le mesme que son visage à l'esgard des choses celestes. Car l'experience fait voir, Que cet instrument est le plus propre de tous à mesurer & pareillement à former le Cercle, qui est la premiere figure irrationnelle, d'où dependent les raisons de toutes les choses, comme de leur premier & propre principe. Le Compas convient donc fort bien à la Theorie, puisque la connoissance humaine consiste à sçavoir mesurer les choses, & les ajuster ensemble avecque proportion ; A raison dequoy les Philosophes, comme le remarque Diogenes Laërtius, furent au commencement appelez Analogistes<sup>169</sup>.



**Figure 2.15** Personnification de la Théorie.

<sup>169</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, pp. 189-190.



Baudoin réaffirme ici l'existence d'un lien étroit entre la raison humaine et la lumière divine. En vertu de ce lien, l'expérience rationnelle entretient un rapport objectif avec la réalité, ce rapport étant à la fois immédiat *et* médiat en ce que la conception purement abstraite des formes idéelles peut être révélée par Dieu ou réfléchie par la pensée humaine. Ce lien entre la raison humaine et la lumière divine expose aussi combien Baudoin privilégie les déductions de la voie descendante afin de soutenir la connaissance. Comme le rapport sensoriel est faillible et limité, l'expérience rationnelle permet en effet de mieux saisir l'essence du réel. Une telle prédilection distingue d'ailleurs la théorie iconologique de la connaissance d'une science moderne qui repose plutôt sur la voie ascendante, à l'exemple de la méthode inductive élaborée par Bacon. Le commentaire de la Théorie est également pertinent en liant ici la théorie iconologique de la connaissance à un processus de représentation analogique. Baudoin se réfère en cela à Diogène Laërce qui écrit au III<sup>e</sup> siècle la première histoire de la philosophie grecque. L'esprit humain cherche à retracer les ressemblances ontologiques entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Cette corrélation entre les formes célestes et la matière terrestre est ainsi reproduite par un processus de représentation analogique, ce qui a déjà été indiqué par Baudoin dans le commentaire relatif à l'Oeuvre parfaite où il écrit : « il faut que nous ajustions nos forces à la despense requise, & la chose imaginée à la réelle ». La médiation de l'imagination, aiguillée par la lumière rationnelle, permet donc une représentation objective des notions abstraites déduites par la pensée. Le commentaire consacré à la Pratique (fig. 2.16) précise cette définition de la Théorie :

Elle se prend d'ordinaire pour une chose qui est relative & opposée à la Theorie. Car comme cette dernière se règle par l'art de raisonner, & par le mouvement de l'esprit ; la Pratique de même, a pour but les opérations du sens, qui la poussent & la font agir. L'une s'attache donc à la Contemplation, l'autre à l'Action ; L'une tient le haut du raisonnement humain, & l'autre en est comme le fondement.

Pour démontrer ce que nous venons de dire, la Pratique est ici représentée vieille, la teste panchée, un Compas en une main, un Plomb en l'autre, & servilement vestuë.

L'age que nous luy attribuons luy est entierement convenable. Car comme la Jeunesse est ordinairement accompagnée d'Esperance, d'Amour, de vigueur, & de grandeur de courage ; Nous pouvons dire tout au contraire, Que la Vieillesse est toujours suivie de pesanteur, de nonchalance, de foiblesse, d'apprehension, & de plusieurs autres maux. A de pareils accidens est sujette la Pratique, pource qu'elle s'accommode à l'usage, qui pour estre vieille se trompe facilement, est peu clair-voyant, tousjours en doute, & mortel ennemy de ceux qui choquent ses sentimens.

Elle a le visage panché en bas, d'autant qu'elle ne regarde que cette partie de l'Univers que l'on foule aux pieds ; comme il est fort bien denoté par sa robe servile ; au lieu que la Theorie, comme plus noble qu'elle est, ne s'arreste point à l'usage, mais à la seule connoissance des choses sur qui principalement elle se repose ; Et le mesme nous est signifié par les deux instrumens qu'elle tient, qui sont le Compas, & le Plomb.

Le Compas, comme nous avons dit ailleurs, est le symbole de la Raison, qui est necessaire à la conduite de toutes les actions humaines. La Theorie en tient la pointe en haut, & la Pratique la tient en bas ; pource que par les universels l'une conclud les particuliers, conclusion vraie & demonstrative ; au lieu que l'autre tout au contraire par les particuliers conclud les universels ; conclusion qui la pluspart du temps est fausse & trompeuse, en la seconde & troisieme figure, soit dans la negative, ou dans l'affirmative.

Quant au Plomb, qui est touché par l'une des pointes du Compas ouvert, cela veut dire, Que comme la Theorie se regle par les Choses du Ciel, qui sont incorruptibles & immortelles ; Ainsi le fondement de la Pratique est sur des matieres terrestres, qui dans leur estat perissable, & sujet à changement, ont besoin que l'homme les fortifie, & les appuye de quelque forme, qui soit universellement receüe & pratiquée comme une regle infaillible. Ce que Protagoras nous veut possible faire connoistre, quand il appelle l'homme, la mesure de toutes les choses d'icy bas<sup>170</sup>.

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 160-162.



**Figure 2.16** Personnification de la Pratique.

Comme l'âme et le corps dont la relation tient à la fois du monisme et du dualisme, Théorie et Pratique s'entremêlent en dépit de leur opposition mutuelle. La figure de la Pratique se voit ainsi attribuer un compas pour souligner que l'expérience sensorielle, nécessaire mais faillible, doit être guidée par la raison. La Théorie entretient l'objectivité de la Pratique, laquelle constitue le fondement de la pensée et de son processus de représentation analogique. De fait, l'expérience de sens est susceptible d'entretenir un rapport subjectif avec le réel, comme en témoigne la référence faite à Protagoras. La subjectivité des sens, dissociée de l'objectivité rationnelle, ne saurait donc pas appréhender l'essence du réel.

La médiation cognitive de l'imagination est également relevée de manière implicite par ces deux commentaires puisque c'est son activité qui coordonne l'expérience des sens et celle de la raison, c'est elle qui superpose connaissance pratique et connaissance théorique, induction et déduction. L'imagination présente ainsi un reflet du réel où le champ des idées et celui des images se conjuguent l'un à l'autre, reproduisant en cela la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Baudoin associe à ce propos la pensée à l'analogie du miroir dans son commentaire consacré à la Doctrine : « Par le Miroir [attribué à cette figure, il est signifié] Que c'est l'abstraction qui la forme, pource qu'en matiere de

concevoir les accidents, le sens fournit à l'entendement des substances Idéales, tout de mesme qu'en voyant dans un Miroir la forme accidentale des choses existentes, l'on en considere l'essence.<sup>171</sup> » L'analogie du miroir dénote de manière éloquente la médiation cognitive de l'imagination : son reflet constitue une représentation à la fois sensible et insensible de la réalité. Selon la théorie iconologique de la connaissance, l'image n'incarne donc aucunement l'essence des formes idéelles, elle ne fait que la refléter et la « re-présenter ». L'objectivité de ce reflet reste cependant ambivalente, tout comme l'activité imaginative si cette dernière n'est pas aiguillée par la raison. D'une part, le commentaire de la Docilité révèle que cette notion est « susceptible de tout ce qui lui est représenté par l'Intellect, comme le miroir de toutes les formes qu'on lui oppose ». D'autre part, si le miroir attribué à la Fausseté « semble veritablement avoir en luy toutes les choses qui luy sont opposées, ce n'est pourtant qu'une ressemblance sans realité, qui represente à gauche ce qu'on luy oppose à droit »<sup>172</sup>. Eco souligne l'inexactitude de cette présomption qu'avance ici Baudoin :

Voilà un point qui est sans doute fort curieux : l'opinion selon laquelle les miroirs intervertissent la gauche et la droite est fort ancienne, elle a été soutenue de Lucrèce à Kant et l'est encore aujourd'hui. S'il en était ainsi, nous devrions réfléchir au fait que, lorsque quelqu'un se tient derrière moi, sa droite est à ma droite et sa gauche à ma gauche, mais s'il se tourne et vient se placer face à moi, sa droite est à ma gauche et sa gauche à ma droite [...]. On devrait alors conclure que *ce sont les personnes qui s'inversent*, non les images spéculaires, et c'est cette habitude ancestrale de voir les personnes s'inverser qui nous poussent à voir également les images spéculaires comme inversées [...]. Ceci pour dire que les miroirs nous font perdre la tête. Mais si nous l'avons bien sur les épaules, nous devons en conclure qu'il n'y a pas d'inversion dans le miroir, mais une congruence absolue<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 52-53.

<sup>172</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 102 et 118.

<sup>173</sup> Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1997, pp. 508-509 (souligné dans le texte).



La raison guide donc l'activité ambivalente de l'imagination en lissant le miroir de l'esprit et une congruence parfaite est alors soutenue entre la notion abstraite et sa représentation. Baudoin souligne d'ailleurs cette nécessité d'aiguiller le processus de représentation analogique en attribuant un miroir et un compas à la figure de l'Oeuvre parfaite : « Le Miroir est tel que nostre entendement, où nous faisons naistre des idées de plusieurs choses que nous ne voyons point », tandis que le compas rappelle la corrélation analogique qui doit unir l'image et l'idée représentée<sup>174</sup>. La coordination cognitive de l'imagination et de la raison permet ainsi de représenter l'essence des formes idéelles. Une corrélation objective est alors soutenue entre le champ des images et celui des idées : tel un miroir, l'imagination reflète l'essence du réel au moyen de représentations symboliques et analogiques qui se rapportent dès lors au *logos*. La théorie iconologique de la connaissance s'apparente en effet à une « doctrine "spéculaire" de la réalité, à savoir la thèse d'une parfaite correspondance entre termes et choses, entre logique et ontologie.<sup>175</sup> »

## 2.7 Le *logos*

La notion de *logos* dénote l'essence absolue du réel. Elle relève également du Verbe divin et de la rationalité humaine traduite par le langage. La théorie iconologique de la connaissance se rapporte donc au *logos* en présumant représenter l'essence des formes idéelles, essence que traduit ensuite le langage visuel de l'ouvrage. Guidée en cela par la raison, l'imagination représente l'essence des formes idéelles, et les personnifications expriment alors la quiddité de ces représentations mentales : théorie de la connaissance et langage visuel se conjuguent donc l'un à l'autre au sein de l'*Iconologie*. Si Baudoin n'en fait aucune mention explicite, il semble néanmoins emprunter aux philosophes de l'Antiquité

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, t. I, p. 131.

<sup>175</sup> Rossi, *Clavis universalis*, p. 81.

cette correspondance entre la pensée, l'analogie du miroir et le *logos*. Ferwerda affirme en effet que Plotin définit le *logos* comme un recoupement de la pensée et du langage servant à représenter l'unité absolue du réel : « Le raisonnement est pour ainsi dire un reflet de l'intelligence » qui se décline de manière sensible car « Quand le langage développe la pensée, il nous la montre comme dans un miroir.<sup>176</sup> » La théorie iconologique de la connaissance postule ainsi que la pensée est en mesure de « re-crée » et de « re-présenter » la perfection des formes divines. Toujours selon Ferwerda, « Le miroir [est] dans la langue philosophique et mystique de [l'Antiquité], le symbole par excellence pour désigner l'acte créateur de Dieu et la puissance créatrice de l'homme.<sup>177</sup> » La médiation cognitive que Baudoin confère à l'imagination se rapporte donc en quelque sorte au *logos* plotinien qui, selon Michel Fattal, « sert la plupart du temps d'intermédiaire entre le sensible et l'intelligible »<sup>178</sup>. Dès lors, le processus de représentation analogique exposé dans l'*Iconologie* permet à la pensée d'imiter la Création divine en conjuguant le sensible et l'insensible, « l'analogie [ayant] pour fonction d'établir un lien entre les domaines les plus hétérogènes [...] et de légitimer ainsi un discours commun sur ces réalités »<sup>179</sup>. La théorie iconologique de la connaissance, à l'instar de l'idéalisme platonicien définit par Paisse, soutient en effet que « L'esprit ne peut opérer cette recreation s'il ne se fonde point sur l'affinité ontologique qui l'unit au monde idéal ; cette connivence profonde sauvegarde l'objectivité de la connaissance »<sup>180</sup>. Baudoin semble aussi se référer à la philosophie aristotélicienne en raison du lien cognitif qu'il articule entre la pensée et le langage. Dans son analyse du *De anima*, Barbara Cassin associe le *logos* à « la médiation de l'âme [qui] fait passer des choses aux

---

<sup>176</sup> Ferwerda, *op. cit.*, p. 16.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>178</sup> Michel Fattal, *Logos et langage chez Plotin et avant Plotin*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 13.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>180</sup> Paisse, *op. cit.*, p. 197.

mots »<sup>181</sup>. La théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie* s'inscrivent donc en continuité avec la tradition et témoignent en cela de l'autorité accordée aux Anciens par les humanistes de la Renaissance<sup>182</sup>. Parmi les historiens s'étant intéressés aux épistémologies modernes, seul Klein paraît relever de manière implicite la notion de *logos* à travers le néoplatonisme de Ficino et de Bruno : « Faculté intermédiaire entre les sens et l'intellect, entre le corps et l'esprit, l'imagination l'était forcément aussi entre le particulier et l'universel. Cela signifiait qu'elle devait intervenir dans le processus d'abstraction, d'une part, et, d'autre part, dans l'application de l'universel au particulier. » Dès lors, « L'image est [...] le corps subtil de la pensée, de même que l'imagination est celui de l'âme.<sup>183</sup> » La faculté imaginative définie dans l'*Iconologie* correspond ainsi au *logos* de la philosophie antique et du néoplatonisme renaissant en conjuguant l'expérience des sens et celle de la raison. L'imagination reflète l'essence des idées et constitue en cela le « miroir » de l'esprit.

Dans son étude sur le sens du sens, Jean-Claude Piguet définit le *logos* comme le rapport analogique entre les Choses, les Mots et la Réalité<sup>184</sup>. Toute épistémologie se fonde sur cette relation entre la cognition et la réalité. À l'instar de la distinction qui vient d'être soulignée entre la théorie iconologique de la connaissance et la science moderne, les divergences entre ces épistémologies reposent sur leurs méthodes respectives afin de saisir cette réalité. Piguet écrit à ce sujet que la voie ascendante et inductive, que Baudoin associe à la Pratique, plonge ses racines dans les philosophies de Platon et d'Aristote pour enfin s'ancrer au sein de l'épistémologie scientifique moderne :

---

<sup>181</sup> Barbara Cassin, *Aristote et le logos : contes de la phénoménologie ordinaire*, Paris, PUF, 1997, p. 93.

<sup>182</sup> Voir entre autres Shapin, *op. cit.*, pp. 89-90 ; Garin, *op. cit.*, pp. 23-24 et 77-80.

<sup>183</sup> Klein, *op. cit.*, pp. 30 et 33.

<sup>184</sup> Piguet, *op. cit.*, pp. 121-125 et 155.

la voie ascendante du sens [...] consiste à se lancer à l'assaut de la Réalité en prenant appui sur les actes de la Pensée et les significations du Langage : il ne s'agit alors plus que d'apprendre à bien penser et à bien parler. Ainsi, chez Descartes, le sens naît quand la Pensée "monte" vers la Réalité afin de la mieux connaître. Descartes passe ainsi des Idées aux Choses, car c'est la Raison qui rend intelligible l'Être<sup>185</sup>.

Du langage à la pensée, et de la pensée à la réalité, l'épistémologie inductive repose sur l'étude de la nature d'un point de vue d'abord sensoriel et donc davantage humain. L'ambivalence des sens et de l'imagination, que soulignent plusieurs modernes dont Baudoin, témoigne ainsi de cette hantise d'une subjectivité liée à l'induction. Il s'agit de représenter l'essence du réel en évitant les distorsions susceptibles d'être initiées par l'expérience des sens et la médiation de l'imagination. Si la théorie iconologique de la connaissance se rapproche en cela de la science moderne, elle s'en distingue dès lors en cherchant à conjuguer un point de vue humain au point de vue divin. Il s'agit toutefois dans les deux cas de concevoir la réalité en elle-même. L'objectivité dévolue alors au langage mathématique témoigne ainsi d'une volonté de concevoir la réalité par de « vrais symboles ». Baudoin s'inscrit au moins en partie dans cette perspective scientifique en décrivant la figure de la Mathématique (fig. 2.17) comme :

Une Femme d'aage mediocre, couverte d'un voile blanc & transparent, avecque des aisles à sa teste, un Globe celeste en la main gauche, & en la droite un Compas, dont elle trace plusieurs figures.

Par son aage un peu avancé, nous sommes advertis, Que cette Science estant des plus belles & des plus certaines, pource qu'elle n'agit que par demonstrations, l'on ne doit pas s'estonner s'il faut du temps & de l'assiduité pour l'acquérir. Par son habit transparent, Que les preuves qu'elle donne sont si claires & si evidentes, qu'à moins que d'estre despourveu de sens commun, il est impossible de les mettre en doute ; Et par les aisles à sa teste, Qu'avec la force de son esprit, elle s'esleve à la contemplation des matieres les plus hautes, & les plus speculatives. Ce qui est encore déclaré par le Globe celeste qu'elle tient en une main ; & pareillement par le Compas,

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 6.



instrument propre à cette profession, qui s'estudie à connoistre les proportions, & les mesures de toutes choses<sup>186</sup>.



**Figure 2.17** Personnification de la Mathématique.

En soutenant que la raison humaine saisit l'essence des formes divines, la théorie iconologique de la connaissance se rapproche donc de la science moderne. Selon Piguet, la science du XVII<sup>e</sup> siècle voit en effet triompher la pensée dite rationnelle, au détriment de l'activité imaginative :

Les images ont alors été considérées comme des "copies" de la Réalité, mais de moins bonnes copies que ne le sont les concepts [...] Bossuet résume la situation en affirmant que l'imagination ne connaît pas l'essence des choses, ce que peut l'entendement ; qu'elle est rivée au particulier, alors que l'entendement touche au général ; qu'elle est limpide aux choses corporelles et sensibles, tandis que l'entendement conçoit et le sensible et l'intelligible. Quant aux idées supérieures, par exemple Dieu et l'âme, seul l'entendement peut y accéder. Enfin, l'imagination ne discerne pas le vrai du faux, ce que peut l'entendement<sup>187</sup>.

<sup>186</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 142.

<sup>187</sup> Piguet, *op. cit.*, p. 85.

La théorie iconologique de la connaissance témoigne précisément de cette perspective. De fait, l'expérience rationnelle y est considérée comme infaillible, alors que le truchement des sens et la médiation de l'imagination y sont parfois erronés. L'imagination reste néanmoins au cœur du rapport cognitif à la réalité : si elle ne peut saisir l'essence des formes idéelles, c'est toutefois sa médiation qui permet de représenter cette essence et d'associer la pensée au *logos*. C'est en effet l'activité imaginative qui coordonne le processus de représentation analogique. Si la théorie iconologique de la connaissance se rapporte en cela à la science moderne, elle se rapproche aussi de l'occultisme en postulant l'existence d'une corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. La théorie iconologique de la connaissance constitue en ce sens une épistémologie hybride : la pensée représente de manière *analogique* des ressemblances *ontologiques* entre le champ des idées et celui des images. À l'instar d'un miroir, l'imagination reproduit cette congruence parfaite entre le sensible et l'insensible : ses représentations symboliques *reflètent* l'essence des formes idéelles sans toutefois *incarner*. Cette nuance est fondamentale afin de relever l'inexactitude des analyses dichotomiques avancées par Foucault et Vickers puisque les épistémologies du XVII<sup>e</sup> siècle peuvent coexister les unes avec les autres.

## 2.8 Une théorie de la connaissance hybride

Cette hybridité est en effet exposée par la théorie iconologique de la connaissance puisque la corrélation ontologique entre formes idéelles et matière sensible y est reproduite par l'entremise d'un processus de représentation analogique. L'épistémologie développée dans *l'Iconologie* emprunte donc à l'occultisme et à l'*épistémè* de la ressemblance, de même qu'à la science moderne et à l'*épistémè* de la représentation. Il est d'ailleurs pertinent d'étayer ici la manière suivant laquelle Vickers et Foucault définissent ces pôles épistémologiques. Vickers résume :

In the scientific tradition, I hold, a clear distinction is made between words and things and between literal and metaphorical language. The occult tradition does not recognize this distinction : Words are treated as if they are equivalent to things and can be substituted for them. Manipulate one and you manipulate the other. Analogies, instead of being, as they are in the scientific tradition, explanatory devices subordinate to argument and proof, or heuristic tools to make models that can be tested, corrected, and abandoned if necessary, are, instead, modes of conceiving relationships in the universe that reify, rigidify, and ultimately come to dominate thought. One no longer uses analogies : One is used by them. They become the only way in which one can think or experience the world<sup>188</sup>.

Alors que la science moderne entretient un rapport heuristique avec la réalité, l'occultisme réifie cette dernière par des symboles. L'occultisme ne distingue pas la représentation symbolique de ce à quoi elle renvoie, tandis que la science moderne dissocie ces deux plans. Selon la science, l'image A *représente* l'idée B, alors que l'occultisme soutient plutôt que A *est* B : il y a alors substitution complète entre les deux termes, entre signifiant et signifié<sup>189</sup>. Afin de démontrer cette distinction, Vickers se réfère entre autres à Daniel Sennert qui, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, accuse « the Paracelsians of having removed the word "like" and reduced the relationship to a bald "is", claiming not just a likeness but an identification »<sup>190</sup>. Les *épistémès* de la ressemblance et de la représentation sont distinguées de la même manière par Foucault : celle de la ressemblance associe entièrement les mots et les choses, tandis que celle de la représentation dissocient les uns des autres<sup>191</sup>. Foucault précise que la ressemblance expose « comment le monde doit se replier sur lui-même, se redoubler, se réfléchir ou s'enchaîner pour que les choses puissent se ressembler. » Il souligne aussi que cette *épistémè* repose sur la doctrine dite des signatures car « Il n'y a pas de ressemblance sans signature. Le monde du similaire

---

<sup>188</sup> Vickers, *op. cit.*, p. 95.

<sup>189</sup> *Ibid.*, pp. 95-97.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>191</sup> Foucault, *op. cit.*, p. 58.



ne peut être qu'un monde marqué.<sup>192</sup> » Foucault ajoute qu'une discontinuité épistémologique survient au début du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que « la pensée cesse de se mouvoir dans l'élément de la ressemblance. » À partir de cette époque charnière, « Le langage se retire du milieu des êtres pour entrer dans son âge de transparence et de neutralité.<sup>193</sup> » Foucault associe donc l'*épistémè* de la représentation à une perspective objective puisque son rapport au réel est conventionnel, et non pas fondé sur des ressemblances présumées ontologiques et naturelles :

On savait depuis longtemps, et bien avant le *Cratyle* [où Platon traite des signes naturels et conventionnels], que les signes peuvent être donnés par la nature ou constitués par l'homme. Le XVI<sup>e</sup> siècle ne l'ignorait pas lui non plus, et reconnaissait dans les langues humaines les signes d'institution. Mais les signes artificiels ne devaient leur pouvoir qu'à leur fidélité aux signes naturels. Ceux-ci, de loin, fondaient tous les autres. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, on donne une valeur inverse à la nature et à la convention : naturel, le signe n'est rien de plus qu'un élément prélevé sur les choses, et constitué comme signe par la connaissance. Il est donc prescrit, rigide, incommode, et l'esprit ne peut s'en rendre maître<sup>194</sup>.

Cette distinction entre signes naturels et conventionnels est également soutenue par Vickers dans sa démonstration : la tradition occulte repose sur un langage symbolique *naturel* et divin, alors que la science moderne s'en démarque en se fondant sur un rapport *conventionnel* et humain avec le réel<sup>195</sup>. En postulant qu'une corrélation ontologique unit le livre de Dieu et celui de la Nature, la théorie iconologique de la connaissance avance en effet l'existence d'une synonymie naturelle entre les choses et les mots, entre les formes idéelles et leurs représentations symboliques. De fait, le but de la connaissance consiste selon Baudoin à saisir la perfection divine en retraçant ces ressemblances entre ce qui est en haut et ce qui est en bas. Suivant Vickers et Foucault, l'imagination telle qu'elle

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 65 et 70.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>195</sup> Vickers, *op. cit.*, pp. 97-100.



est définie dans *l'Iconologie* ne reflèterait pas la réalité idéale, mais en réifierait plutôt les formes. Dès lors, les personnifications de l'ouvrage ne constitueraient pas des images conventionnelles, mais bien des représentations visant à saisir et à incarner des signatures présumées naturelles et divines. Avant de nuancer cette perspective, il convient de souligner en quoi la théorie iconologique de la connaissance se rapporte bien à l'occultisme et à l'*épistémè* de la ressemblance.

Baudoin fonde d'abord la connaissance sur un système clos : la pensée vise à concevoir l'essence des formes divines et le rapport à la réalité se referme ainsi sur lui-même en se limitant à la saisie de ressemblances. Foucault affirme à ce sujet que « le savoir du XVI<sup>e</sup> siècle s'est condamné à ne connaître toujours que la même chose »<sup>196</sup>, tandis que Vickers distingue « the static nature of the occult [from] the progressive nature of science »<sup>197</sup>. La pensée humaine telle que définie par Baudoin vise à représenter le *logos*, c'est-à-dire une perfection universelle et donc encyclopédique, épithète se rapportant ici au cercle du savoir qui se referme sur lui-même et qui constitue ainsi un absolu. Dans *l'Iconologie*, la connaissance est synonyme de foi, de vertu et de rédemption : connaître le réel signifie concevoir l'essence divine suivant les limites de la cognition humaine, à l'exemple de la faillibilité des sens. L'ascendance de ce système à la fois clos et universel sur le langage iconologique est étayée au prochain chapitre afin de démontrer comment Baudoin présume représenter l'essence des notions abstraites. Il est d'ailleurs légitime de relever ici que la science moderne et l'*épistémè* de la représentation visent aussi à saisir l'essence du réel, bien que celle-ci ne soit plus divine, mais bien *humaine*. La théorie iconologique de la connaissance se rapporte dès lors à l'occultisme et à l'*épistémè* de la ressemblance en ce qu'elle n'est nullement sécularisée : elle soutient l'existence d'une corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature.

---

<sup>196</sup> Foucault, *op. cit.*, p. 45.

<sup>197</sup> Vickers, *op. cit.*, p. 38.

La théorie iconologique de la connaissance repose toutefois également sur un processus de représentation analogique qui la rapproche de la science moderne et de l'*épistémè* de la représentation. La pensée ne réifie nullement les formes divines mais les représentent plutôt au moyen de symboles analogiques. Les figures iconologiques constituent ainsi des signes à la fois naturels et conventionnels, ce qui contribue à exposer la coexistence des pôles épistémologiques distingués par Vickers et Foucault. Un exemple explicite de ce recoupement est d'ailleurs offert par Baudoin au tout début de la préface. Il est pertinent de citer encore une fois ce passage où Baudoin affirme que « Les Images que l'esprit invente, & qui par les choses qu'elles signifient, sont les symboles de nos pensées ». Ce commentaire est explicite : il ne s'agit aucunement de réifier les formes idéelles, mais bien d'en concevoir et d'en représenter l'essence au moyen d'images symboliques et analogiques. Les personnifications « ressemblent » aux formes idéelles en « représentant » leur essence. La médiation cognitive de l'imagination soutient cette coexistence des pôles épistémologiques au sein de la théorie iconologique de la connaissance. Baudoin distingue en effet la notion abstraite du symbole qui la représente. Entre autres exemples, il entame son commentaire consacré à la Conversation en indiquant « Elle paroist icy sous la forme d'un jeune Homme [...] », affirme que l'Attouchement « a pour Symbole une Femme [...] », puis écrit à propos de l'Obéissance « Vous avez devant vos yeux le Tableau de cette grande Vertu ». Le commentaire concernant la figure de la Faveur est plus explicite encore : « Pour la faire voir aux yeux, telle que l'esprit se l'imagine par ses effets [...] »<sup>198</sup>. L'image n'est donc pas l'idée : il y a représentation analogique et non pas réification des notions abstraites. Or, si la théorie iconologique de la connaissance distingue analogiquement le signifiant du signifié, c'est-à-dire l'image de l'idée, elle prétend toutefois que le signifiant représente l'essence ontologique de ce signifié. Ce paradoxe lié au langage visuel de l'*Iconologie* est résolu au prochain chapitre.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 44 et 68 ; t. II, pp. 51 et 136.

Miroir de l'esprit, l'imagination reflète donc l'essence des notions abstraites sans y substituer ses images puisque la pensée repose sur un processus de représentation analogique. Les pôles épistémologiques que distinguent Vickers et Foucault travestissent ainsi la manière dont les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle représentent leur propre rapport cognitif à la réalité idéale. Ces pôles ne reposent par ailleurs que sur le seul rapport entre les mots et les choses, délaissant en cela le rôle joué par la pensée et l'ascendance exercée par la théologie sur ce même rapport cognitif. Vickers paraît pourtant être conscient d'une telle distorsion historique en avançant à maintes reprises qu'il serait nécessaire de tenir davantage compte de la coexistence des pôles épistémologiques chez un même auteur moderne. Entre autres exemples, il écrit : « Such a pragmatic acceptance of the coexistence of the two traditions seems to me a model historians might consider more seriously », pour définir ailleurs cette coexistence par les termes *amphibian* et *hybrid*<sup>199</sup>, ce dernier étant dès lors retenu ici pour qualifier la théorie iconologique de la connaissance. Vickers nuance cependant cette perspective en affirmant : « the fact is that most Renaissance writers were able to operate with two models that seem to us incompatible.<sup>200</sup> » Le fait que Vickers relève une coexistence des pôles binaires malgré son désaccord avec ce point de vue sert peut-être à justifier la pluralité des perspectives exposées dans un ouvrage collectif dont il dirige la publication. Vickers précise en effet : « Not all the contributors in this symposium share my interpretation of the relationship between the two traditions [...] We do share the conviction that the issue has been inadequately discussed so far, that the question have been wrongly defined or supported with flimsy historical evidence.<sup>201</sup> » Il serait donc pertinent de remettre en question toute analyse dichotomique : pourquoi se limiter à de telles distinctions binaires alors que le contexte historique se montre bien plus complexe? En témoigne la théorie

---

<sup>199</sup> Vickers, *op. cit.*, pp. 14, 16-17 et 29.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 44.

iconologique de la connaissance où coexistent ces deux traditions, évacuant dès lors toute dichotomie en ce qui concerne les épistémologies du premier XVII<sup>e</sup> siècle, que cette dichotomie soit synchronique chez Vickers ou diachronique chez Foucault. Ces derniers ont en effet éclipsé la variable « pensée » de leurs analyses du seul rapport entre les mots et les choses.

À l'instar de Baudoin, plusieurs modernes juxtaposent également ces deux pôles au sein de leurs théories de la connaissance. Certains historiens s'égarent donc en se référant à Foucault pour analyser les épistémologies des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Gérard Simon soutient ainsi que :

Cette appréhension du monde présupposant dans le cosmos des réseaux de sympathies fondées en nature, sont caractéristiques de savoirs du XVI<sup>e</sup> siècle comme l'astrologie, l'alchimie ou la magie naturelle, mais aussi bien comme la grammaire, la médecine [...] : Foucault l'a bien montré dans son livre *Les Mots et les choses*. C'est de ce mode dominant de pensée que Kepler se déprend au début du XVII<sup>e</sup> siècle, comme l'attestent les critiques qu'il porte à l'astrologie traditionnelle<sup>202</sup>.

Simon se contredit pourtant plus loin en exposant une coexistence des pôles épistémologiques distingués par Foucault. Il affirme en effet que Kepler « maintient la probabilité qu'une âme du monde, sensible aux harmonies du ballet céleste, soit située dans le Soleil ; et il tient pour certaine l'existence d'une âme de la Terre »<sup>203</sup>. Tout en étant associé par Simon à l'*épistémè* de la représentation, Kepler se rapproche donc également de l'*épistémè* de la ressemblance puisque cette *anima mundi* désigne suivant Shapin « [l']idée selon laquelle la matière est pénétrée de vie et l'identification subséquente de Dieu à la nature »<sup>204</sup>. Comme Baudoin dans l'*Iconologie*, Kepler superpose les épistémologies scientifique et occulte dans un même rapport à la réalité. Shapin et Rossi relèvent d'ailleurs cette coexistence

---

<sup>202</sup> Gérard Simon, *Sciences et savoirs aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 71.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>204</sup> Shapin, *op. cit.*, p. 62.



épistémologique en soulignant que la plupart des auteurs associés à la science moderne continuent de croire en l'astrologie, l'alchimie et la sorcellerie<sup>205</sup>. En dépit de la dissociation graduelle initiée au cours du XVII<sup>e</sup> siècle entre le livre de Dieu et celui de la Nature, ces auteurs persistent dès lors à adopter un point de vue proche de l'occultisme et de l'*épistémè* de la ressemblance. Les analyses dichotomiques avancées par Vickers et Foucault travestissent ainsi, du moins en partie, l'étude historique des différentes épistémologies soutenues à l'époque de l'*Iconologie*.

Brian P. Copenhaver affirme en ce sens que la dichotomie foucauldienne « [is] apt to misconceive the past ». L'*épistémè* de la représentation ne traduit pas correctement la science de l'époque : « By the time Michel Foucault wrote *Les mots et les choses* in 1966, the history of science had come a long way »<sup>206</sup>. Copenhaver indique qu'il convient entre autres de substituer le terme de « philosophie naturelle » à celui de « science » : « After all, Newton did not call his greatest work the *Mathematical Principles of Science*.<sup>207</sup> » Cette substitution permet de saisir combien les pôles épistémologiques distingués par Foucault coexistent en fait durant le premier XVII<sup>e</sup> siècle : de fait, « there was a Renaissance of natural philosophy that embraced Aristotelianism and at the same time encouraged natural magic.<sup>208</sup> » La théorie iconologique de la connaissance s'apparente donc à cette perspective puisque « ressemblance » et « représentation » s'y superposent sur un fond de philosophie naturelle et aristotélicienne. Copenhaver critique aussi la rigidité des pôles épistémologiques et le choix des sources retenues dans *Les mots et les choses* :

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 61 ; Rossi, *La naissance de la science moderne en Europe*, p. 51 (souligné dans le texte).

<sup>206</sup> Copenhaver, *loc. cit.*, p. 403.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 403.

[Foucault] treats magic as a belief tenable only within the former epistemic framework of resemblance. What he means by resemblance is a beautiful, intricate, and orderly structure of ideas thinly based in the texts that he cites. [Indeed,] His account of Renaissance magic is hard to falsify because it so elegantly transcends the texts whose epistemic basis he wants to uncover<sup>209</sup>.

Foucault ne fonde sa démonstration que sur le seul rapport linguistique à la réalité, « [and] his view of Renaissance culture as epiphenomenal to language is at best an incomplete explanation of the rise and decline of magic, at worst a misleading one.<sup>210</sup> » Il est en effet impropre de définir les épistémologies d'une époque quelconque sans tenir également compte de la manière dont ses contemporains représentent la réalité et leur propre mode de pensée. Foucault distingue ainsi les auteurs des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles selon des catégories stéréotypées : ses paramètres binaires rapportent nécessairement à la magie et à l'occultisme toute corrélation présumée ontologique entre les plans idéal et matériel de la réalité, ce qui est entre autres le cas dans *l'Iconologie*. Selon Baudoin, la pensée représente pourtant de manière analogique des ressemblances présumées ontologiques. Le livre de Dieu imprègne celui de la Nature, permettant en cela à la pensée de reproduire ces ressemblances par les représentations symboliques de l'imagination. Foucault présente donc une analyse historique erronée en polarisant de manière radicale les épistémologies soutenues aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Cette critique peut d'ailleurs être également adressée à Vickers.

Dans son étude consacrée à la manière dont certains modernes visent à rapprocher les langues humaines du Verbe divin, Bono nuance la distinction radicale qu'articule Vickers entre la science et l'occultisme :

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 406.

Vickers' analysis seems to rest upon the too-restrictive assumption that one must view language as either exclusively "natural" or "conventional" and that such mutually exclusive views dominate different modes of thought. Taken in its crudest, most abstract formulation, natural theories of language regard words and things as intimately, and necessarily, conjoined ; words somehow capture and reflect the very essence, or nature, of the things they signify. By contrast, conventionalists theories regard words as mere arbitrary signs of things, as historically contingent and socially defined ; in themselves, words bear no essential meanings. [...] My contention is that Renaissance occultism does not embrace an exclusively "natural" conception of language<sup>211</sup>.

À l'instar de Baudoin dans *l'Iconologie*, plusieurs auteurs de l'époque cherchent aussi à reproduire l'essence naturelle des choses par l'entremise de conventions humaines. En d'autres termes, la pensée doit représenter la perfection des formes idéelles par l'entremise d'images symboliques. Mais comment alors est-il possible de concevoir l'essence naturelle de ces formes au moyen de simples conventions humaines? La théorie iconologique de la connaissance résout cette question en soutenant l'existence de deux corrélations ontologiques : une première entre les plans matériel et idéal de la réalité, puis une autre entre l'âme et le corps. En vertu de ces corrélations, la pensée *reflète* l'essence des notions abstraites selon un processus de représentation analogique. À l'instar d'un miroir, l'imagination conjugue le champ des idées et celui des images afin de reproduire la corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. La dichotomie radicale articulée par Vickers ne peut rendre compte de cette possible représentation analogique de ressemblances ontologiques. En fait, le mode de pensée associé à l'occultisme diffère peu de celui qui est lié à la science moderne : l'un et l'autre reposent sur un même rapport sensoriel à la réalité, de même que sur des conventions symboliques visant à définir l'essence de cette même réalité. Langer écrit que « the triumph of empiricism in science is jeopardized by the surprising truth that *our sense-data are primarily symbols*.<sup>212</sup> » Bono ajoute à ce constat :

---

<sup>211</sup> Bono, *op. cit.*, p. 51.

<sup>212</sup> Langer, *op. cit.*, p. 21 (souligné dans le texte).

What Vickers has missed, or ignored, by merely opposing [...] "natural" and "conventional" views of language is the fundamentally historical and hermeneutical character of the Renaissance occult tradition. That tradition does not spring from blind acceptance of a "natural" view of language, no more than modern science springs in any simple way from an open, and conscious espousal of the view of language as "conventional". Rather, both occult and scientific traditions owe their origins to hermeneutical strategies implicit in the complex conceptions of language that inform each tradition<sup>213</sup>.

Bono poursuit en précisant que la science et l'occultisme se distinguent par leurs herméneutiques respectives : alors que la science ne vise qu'à déchiffrer le seul livre de la Nature, l'occultisme cherche plutôt à reproduire la langue parfaite de Dieu. L'ascendance de la théologie se fait donc davantage ressentir chez les épistémologies qui, comme la théorie de la connaissance exposée dans *l'Iconologie*, postulent l'existence d'une corrélation entre les plans idéal et matériel de la réalité. Cette volonté de reproduire la perfection du Verbe originel est toutefois éclipsée par les catégories d'analyse qu'emploie Vickers : « In other words, the important question concerning human language was *not* whether it was natural or conventional (as Vickers assumes) but, rather, what its status was with respect to the "Word of God"<sup>214</sup>. » Le rapport cognitif à la réalité idéale que soutiennent les auteurs modernes est trop complexe pour être appréhendé selon une perspective dichotomique, surtout si cette dernière ne tient pas compte de l'ascendance qu'exerce alors la théologie. Bono affirme en ce sens :

Instead of allowing, as Vickers' analysis does, for just *two* options in engaging the natural world, the way of metaphorical language and its entangling web of meanings or the way of observation and its liberating access to things, the problematic of the relationship between the "Word of God" and the "languages of man" gave rise to a variety of approaches to the study and interpretation of nature that reflects, I believe, the richness and complexity of scientific discourses in this epoch of the history of science<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> Bono, *op. cit.*, p. 52.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 55 (souligné dans le texte).

<sup>215</sup> *Ibid.*



Les analyses dichotomiques avancées par Foucault et Vickers demeurent incapables de témoigner d'une telle coexistence de l'occultisme et de la science moderne. Comme l'exposent Copenhaver et Bono, il est erroné de distinguer selon des pôles binaires les différents rapports à la réalité soutenus au cours de l'époque moderne. La théorie iconologique de la connaissance exemplifie cette coexistence épistémologique en ce qu'elle avance reproduire de manière analogique la présumée corrélation absolue entre le livre de Dieu et celui de la Nature. La médiation cognitive de l'imagination, guidée par la raison, amène en effet la pensée à reproduire cette ressemblance ontologique au moyen de représentations symboliques proches du langage visuel. Dès lors, les personnifications de l'*Iconologie* n'incarnent aucunement l'essence des formes idéelles, mais elles la reflètent plutôt à la manière d'un miroir.

La pensée humaine repose ainsi sur un rapport symbolique et analogique à la réalité. La médiation cognitive de l'imagination est au cœur de la théorie iconologique de la connaissance puisque ses représentations symboliques conjuguent le champ des images et celui des idées. Ce processus mental est donc métaphorique, un constat que soulignent George Lakoff et Mark Johnson lorsqu'ils écrivent que « our ordinary conceptual system [...] is fundamentally metaphorical in nature »<sup>216</sup>. Pensée et langage visuel entretiennent un même rapport métaphorique avec le monde des idées. Aux yeux de plusieurs contemporains de Baudoin, cette représentation métaphorique constitue la voie privilégiée afin de concevoir l'essence des formes divines, ce que dénote également Bono à propos des auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle qui cherchent à imiter la langue parfaite et allégorique de Dieu. Les personnifications de l'*Iconologie* soutiennent ainsi une tension métaphorique entre le champ des images et celui des idées. Baudoin parle à ce sujet d'un « je-ne-sais-quoi » devant investir la personnification pour parfaire sa relation signifiante avec l'idée représentée. Il précise que la lumière divine ne peut être saisie directement

---

<sup>216</sup> Lakoff et al., *op. cit.*, p. 3.

par l'esprit humain, entre autres dans le commentaire relatif à la figure de la Prélature, laquelle tient dans la main un « Soleil éclipsé » pour signifier « Que comme le Soleil, quelque resplendissant qu'il soit, n'est regardé d'aucun que lors qu'il s'éclipse »<sup>217</sup>. La Vérité divine est trop claire pour l'esprit humain et se voile donc afin d'être concevable. Comme le postule la théorie iconologique de la connaissance, le processus de représentation analogique permet de reproduire l'essence des formes idéelles au moyen d'images symboliques et métaphoriques : la pensée reproduit ainsi cette essence en associant le livre de Dieu et celui de la Nature, soit le champ des idées et celui des images. L'*Iconologie* constitue en ce sens un répertoire de modèles allégoriques permettant au peintre de s'inspirer de la nature pour « re-crée » et « re-présenter » l'œuvre divine. De fait, l'ouvrage s'inscrit dans un horizon intellectuel où l'art vise à imiter la nature en y retraçant l'empreinte de Dieu.

## 2.9 L'art et la nature

Ce postulat suivant lequel il est possible de reproduire la corrélation ontologique entre ce qui est en haut et ce qui est en bas se traduit entre autres par la doctrine dite des « signatures ». Paula Findlen définit ainsi cette dernière : « Signatures not only linked different parts of the natural world, but also provided the meeting point for the celestial and the terrestrial.<sup>218</sup> » Comme il en a été fait mention au tout début de ce chapitre, Baudoin présume que les formes idéelles se reflètent à travers la matière terrestre. Rossi rapporte également cette doctrine au néoplatonisme de la Renaissance selon lequel « Chaque objet est rempli de sympathies occultes qui le relie au Tout La matière est imprégnée de divin. [...] Le

---

<sup>217</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 162.

<sup>218</sup> Paula Findlen, « Empty Signs? Reading the Book of Nature in Renaissance Science ». Compte-rendu de *Signatura rerum. Segni, magia e conoscenza da Paracelso a Leibniz*, de Massimo Luigi Bianchi (Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1987). *Studies in History and Philosophy of Science*, 21 (3), 1990, p. 512.

monde est l'image et le reflet de Dieu, et l'homme est l'image et le reflet du monde. Entre le grand monde ou *macrocosme*, et le *microcosme* ou monde en petit (et tel est l'homme), il existe des correspondances »<sup>219</sup>. Dans le même esprit, Gombrich écrit que les néoplatoniciens de la Renaissance appréhendent l'univers tel une symphonie de correspondances entre les plans matériel et idéal de la réalité : « It is by virtue of this interrelated harmony that one object can signify another and that by contemplating a visible thing we can gain insight into the invisible world. » Selon Gombrich, Giovanni Pico della Mirandola constitue un bon exemple de cette doctrine suivant laquelle « whatever exists in the inferior world will also be found in the superior world, but in a more elevated form ; and whatever exists on the higher plane can also be seen down below but in a somewhat degenerated and [...] adulterated shape »<sup>220</sup>. Cette congruence entre ce qui est en haut et ce qui est bas constitue d'ailleurs un fondement de l'humanisme renaissant. Eugenio Garin affirme à ce sujet : « L'homme se situe au centre de son monde et il est lui-même microcosme ; et l'ensemble est uni dans un ordre rationnel, dont l'homme est comme la synthèse et la formule abrégée.<sup>221</sup> » Baudoin adopte un même point de vue dans *l'Iconologie* en s'y référant à Protagoras selon qui l'Homme est la mesure de toutes choses.

Si Vickers et Foucault associent avec raison la doctrine des signatures à l'occultisme et à l'*épistémè* de la ressemblance, les figures iconologiques reproduisent cependant ces empreintes divines par l'entremise de représentations analogiques, un processus lié par ces mêmes auteurs à la science moderne. Selon Baudoin, la pensée distingue en effet l'image de l'idée en dépit de la corrélation ontologique qui les unit l'un à l'autre. Cette corrélation entre le visible et l'invisible est soulignée à maintes reprises au fil du commentaire iconologique. Entre autres

---

<sup>219</sup> Rossi, *La naissance de la science moderne en Europe*, p. 41 (souligné dans le texte).

<sup>220</sup> Gombrich, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>221</sup> Garin, *op. cit.*, p. 212.

exemples, la figure masculine représentant la notion de Douleur « est pasle, parce que cet accident est une des marques de la Douleur, qu'il est difficile de cacher sur le visage, estant, comme il est, l'image de l'ame.<sup>222</sup> » Pareillement, le beau visage de la Vertu personnifiée « est un symbole de celle de son esprit », tandis que la Splendeur de nom est figurée par un homme « peint agreable, & bien proportionné de ses membres, pource qu'au dire de Platon, La beauté du corps est une marque d'une ame vertueuse ; Et selon Aristote, Un indice vray-semblable que l'interieur ne dément point l'exterieur.<sup>223</sup> » De fait, Aristote avance dans le *De anima*, « que toutes les affections de l'âme [sont] données avec un corps : le courage, la douceur, la crainte [etc.] ; car en même temps que se produisent ces déterminations, le corps éprouve une modification.<sup>224</sup> » Enfin, le commentaire consacré à la Piété révèle que « L'on peint son visage tel que nous venons de le descrire [soit beau et au teint fort blanc], pource qu'en effet il est ainsi dépeint par ceux qui s'entendent à la Physionomie.<sup>225</sup> » Cette correspondance entre le visible et l'invisible, au cœur de la doctrine des signatures, s'exprime également à travers une tradition exemplifiée vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle par le *De humana physiognomona*. Giovanni Battista della Porta y associe des têtes animales à des têtes humaines afin de démontrer que les personnalités sont liées à la composition des visages. Un homme dont le visage ressemble à celui d'un lion doit donc être courageux : l'extérieur reflète l'intérieur. La théorie iconologique de la connaissance exemplifie ici la coexistence des pôles épistémologiques liés à la représentation et à la ressemblance : l'image reproduit l'idée de manière analogique. Si les signatures divines imprègnent le livre de la Nature, leurs ressemblances ontologiques sont toutefois représentées selon un processus analogique. Baudoin n'est d'ailleurs pas le seul auteur de l'époque à superposer ainsi les épistémologies scientifique et occulte.

---

<sup>222</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 56.

<sup>223</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 185 et 196.

<sup>224</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 9.

<sup>225</sup> *Ibid.*, t. I, p. 150.



Tel que mentionné précédemment par Shapin et Rossi, certains auteurs emblématiques de la science moderne soutiennent eux aussi l'existence d'un lien ontologique entre le visible et l'invisible. Spinoza, dont le point de vue a été rapporté plus tôt, avance en effet que toute chose possède une essence objective puisqu'il y a en Dieu une idée de toute chose. Bacon offre un point de vue similaire dans le *Valerius Terminus* : « Dieu a façonné l'esprit de l'homme comme un miroir capable de refléter l'image du monde universel »<sup>226</sup>. Le passage suivant, tiré du *Novum Organum*, est plus explicite encore : « comme la forme de la chose est la chose dans son être même, [...] il n'y a pas d'autre différence entre la chose et la forme que celle entre l'apparent et l'existant, ou l'extérieur et l'intérieur, ou la chose relativement à l'homme et la chose relativement à l'univers »<sup>227</sup>. Bacon fait aussi référence à la doctrine des signatures dans le même ouvrage lorsqu'il écrit que les formes idéelles « sont les vraies marques du Créateur sur les créatures, empreintes et déterminées dans la matière par des lignes vraies et choisies »<sup>228</sup>. Geneviève Rodis-Lewis relève une position semblable chez Descartes, selon qui « le sensible peut nous suggérer l'Idée ; ces bouts de bois à peu près égaux nous font penser à l'Égal parfait ». Elle cite également Leibniz pour qui « l'essence de notre âme est une certaine expression, imitation ou image de l'essence, pensée et volonté divine et de toutes les idées qui y sont comprises » : l'âme constitue ainsi « un miroir de Dieu [et par là] de tout l'univers »<sup>229</sup>. La théorie iconologique de la connaissance se rapproche par ailleurs de l'art lulliste développé au tournant du XIV<sup>e</sup> siècle. Rossi écrit que « Dieu et les dignités divines sont pour [Ramon Lull] les archétypes de la réalité, et l'univers entier se présente comme un gigantesque *ensemble de symboles* qui renvoient, au-delà des apparences, à la structure de l'être divin ». Selon Lull, « les *similitudes* de la nature divine sont gravées en toute créature », ce qui

<sup>226</sup> Bacon, *Valerius Terminus*, pp. 27-28.

<sup>227</sup> Bacon, *Novum Organum*, p. 207.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>229</sup> René Descartes et Gottfried Leibniz. Cités dans Geneviève Rodis-Lewis, *Idées et vérités éternelles chez Descartes et ses successeurs*, Paris, J. Vrin, 1985, pp. 26 et 38.

implique que « L'homme, en tant que microcosme, résume en lui les propriétés de l'univers ; il est l'image vivante de Dieu.<sup>230</sup> » La théorie iconologique de la connaissance s'inscrit donc dans un horizon intellectuel où la théologie exerce toujours une ascendance sur le rapport à la réalité. La médiation cognitive de l'imagination coordonne les expériences sensorielle et rationnelle, permettant dès lors aux représentations symboliques de la pensée de conjuguer le champ des images et celui des idées. L'être humain imite son Créateur : il « re-crée » le lien ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature et « re-présente » ainsi l'essence des formes idéelles. Les théories de l'art et le symbolisme de l'image développés au cours du XVII<sup>e</sup> siècle illustrent d'ailleurs cette émulation humaine de la perfection divine.

Baudoin souligne en effet dans *l'Iconologie* que l'art imite la nature : les représentations picturales reproduisent les formes idéelles imprégnées dans la Nature. Parmi les commentaires relatifs à ce processus de représentation analogique, celui consacré à la figure de l'Art révèle que « Les trois outils qu'elle tient en main, sont icy mis comme les plus ordinaires, & les plus propres à imiter la Nature »<sup>231</sup>. Baudoin précise également que la figure masculine représentant l'Artifice « est vestu noblement & artistement, pource que l'Art est si noble de soy, qu'on le peut nommer une seconde Nature »<sup>232</sup>, la première étant considérée *a priori* comme une œuvre d'art créée par le Verbe divin. Le commentaire relatif à la figure de l'Invention confirme cette perspective tout en faisant allusion à la théorie iconologique de la connaissance. Baudoin écrit que cette « Maistresse des Arts » est représentée jeune, car « en ce premier aage, la chaleur du sang fait que les esprits s'eslevent dans l'intellect, où par a force du Raisonnement se forment les inventions. » De même, « Les aislerons qu'elle a sur la teste signifient l'elevation de

---

<sup>230</sup> Rossi, *Clavis universalis*, pp. 55-56 et 59.

<sup>231</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. I, p. 21.

<sup>232</sup> *Ibid.*, t. I, p. 23 .

toutes les parties intellectuelles, à cause qu'estant poussées par les sens à l'acquisition des choses que l'on desire sçavoir, elles se ramassent ensemble, & font un effort pour inventer tout ce qu'ils leur proposent. » Enfin, la figure de l'Invention « tient en main l'image de la Nature, pour monstrier par là qu'elle invente toutes choses.<sup>233</sup> » Baudoin indique par ailleurs que la Nature est perfectible dans le commentaire relatif à cette notion, celui-ci ayant déjà été cité au tout début de ce chapitre. L'art est donc capable de parfaire la Nature en reproduisant le lien ontologique qui unit cette dernière au livre de Dieu. L'être humain invente divers symboles représentant les notions abstraites de manière analogique. Dans le commentaire consacré à l'Art, Baudoin affirme que la « robe de couleur verte [attribuée à cette figure] signifie, Qu'en quelque profession que ce soit, les meilleurs Ouvriers ne s'estudient à perfectionner la Nature par le moyen de l'Art », pour ensuite ajouter que « l'Art ne travaille pas tant à imiter la Nature en ses productions, qu'à suppleer à ses deffauts »<sup>234</sup>. Cette perspective se rapporte en partie au péché originel, lequel oblige l'être humain à concevoir les formes idéelles par l'entremise de son expérience sensorielle. La Création divine est donc également considérée par Baudoin et plusieurs auteurs modernes comme une œuvre d'art qu'il s'agit d'imiter. Suivant un tel horizon intellectuel, il est dès lors possible de représenter la perfection des formes divines en conjuguant le champ des images et celui des idées : l'art imite la Nature pour mieux concevoir Dieu.

Dans son étude consacrée à la rhétorique picturale, Lichtenstein exemplifie cet horizon intellectuel. Elle y écrit que l'art de la période moderne entend reproduire la nature selon « une idée attestée par une longue tradition, à savoir que le réel qui sert d'original aux peintures, est déjà lui-même un tableau et donc que l'image est cette réalité première antérieure à la diversité des choses [...] À l'origine de l'univers un *Deus Pictor* »<sup>235</sup>. Le peintre imite Dieu en reproduisant l'essence des formes

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 96-97.

<sup>234</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 20-21.

idéelles par l'entremise de représentations symboliques, en témoigne la devise *Imitatio* inscrite sur la bouche de la Peinture personnifiée dans l'*Iconologie*<sup>236</sup>. Baudoin précise également cette relation entre l'art et la nature dans la préface de son *Recueil d'emblemés divers*. Il y affirme que « le Monde est un Tableau, où les choses qui s'y voyent dépeintes, nous font admirer l'Ouvrier qui les a faites ; Ainsi les diverses Copies qui se tirent sur ce grand Original, nous plaisent quelquefois autant que le naturel mesme, quand elles sont bien imitées.<sup>237</sup> » Dans l'*Art des Emblemes* paru en 1662, le père Menestrier écrit pareillement que « Toute la nature est une boutique de Peintre »<sup>238</sup>. Bacon soutient dans le même esprit la possibilité de reproduire l'œuvre divine puisque « [the Art] is a second nature, and imitateth that dexterously and compendiously which nature worketh by ambaged and length of time »<sup>239</sup>. Vers la fin du siècle, Leibniz poursuit cet horizon intellectuel en avançant « [that the] Nature, in fact, [...] is nothing but a greater art, and we cannot always clearly distinguish the artificial from the natural.<sup>240</sup> » Furetière relève aussi que « L'Auteur de la *nature* a disposé toutes choses en un ordre merveilleux. Il n'y a rien en toute *nature* qui ne soit admirable, où l'on ne reconnaisse le doigt de Dieu », tandis que « l'art imite la *nature*, & la perfectionne »<sup>241</sup>. Enfin, J. Peter Zetterberg avance que Bacon considère une même fin pour l'art et la science, soit l'imitation de la nature : « Science in its theory and art in its work should reflect or

---

<sup>235</sup> Lichtenstein, *op. cit.*, p. 136.

<sup>236</sup> Baudoin, *op. cit.*, t. II, p. 182.

<sup>237</sup> Jean Baudoin, *Recueil d'emblemés divers*, Paris, Jacques Villery, 1638, préface (n. p.).

<sup>238</sup> Claude-François Menestrier, *L'Art des Emblemes*, Lyon, B. Coral, 1662, p. 2.

<sup>239</sup> Francis Bacon, « The Works of Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount St. Alban, and Lord High Chancellor of England ». J. Spedding, R. L. Ellis et D. D. Heath (éd.), New York, 1872, vol. III, p. 351 ; cité dans Stanton J. Linden, *Francis Bacon and Alchemy : The Reformation of Vulcan*. In *Journal of the History of Ideas*, 35 (4), 1974, p. 551.

<sup>240</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, « *Protagée* » ; cité dans Paula Findlen, *Jokes of Nature and Jokes of Knowledge : The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe*. *Renaissance Quarterly*, 43, 1990, p. 325.

<sup>241</sup> Furetière, *op. cit.*, (n.p.).



echo or imitate nature. [...] The method that Bacon outlined for science was patterned on the example of the divine creation. Man, in effect, was to emulate God. Art was to imitate nature »<sup>242</sup>. Dans la *New Atlantis*, Bacon avance que la Maison de Salomon, en vue de faire connaître l'art parfait de Dieu, a créé divers artifices reproduisant « les causes, et le mouvement secret des choses ». Parmi les exemples que mentionne Bacon, des mines artificielles imitent les mines naturelles pour créer de nouveaux métaux artificiels, et les insulaires ont « un grand nombre de fontaines et de puits artificiels qui imitent les sources naturelles », ainsi que différents ateliers de mécanique où sont inventées des machines pour voler ou bien naviguer sous l'eau<sup>243</sup>. Plus près du processus de représentation analogique exposé dans *l'Iconologie*, Descartes affirme que celui qui imagine agit à l'image de Dieu : la « re-création » humaine du monde des idées imite la Création divine<sup>244</sup>. Ce postulat selon laquelle l'art émule la nature n'est donc nullement le propre d'auteurs qui, tel que Baudoin, traitent du symbolisme de l'image : elle investit l'horizon intellectuel du premier XVII<sup>e</sup> siècle.

Creighton Gilbert soutient à ce sujet « [that] In the Renaissance, the visual arts are the chief vehicle for the expression of interest in verifiable truth ; they are also one of the chief vehicles of the culture in general.<sup>245</sup> » À l'image du nouveau rapport visuel et cognitif suscité par l'invention de la lunette d'approche, « the Florentine painters created a habit of seeing for their public, and it is just after this public had become habituated to this method of seeing as an accepted norm that modern science emerged.<sup>246</sup> » Panofsky associe en ce sens les arts et les sciences de

---

<sup>242</sup> J. Peter Zetterberg, « Echoes of Nature in Salomon's House ». *The Journal of the History of Ideas*, 43, 1982, pp. 180 et 186.

<sup>243</sup> Bacon, *New Atlantis*, pp. 119, 120-121 et 128.

<sup>244</sup> Sepper, *op. cit.*, pp. 231-232.

<sup>245</sup> Creighton Gilbert, « Florentine Painters and the Origins of Modern Science ». In Eduardo Arslan (dir. publ.), *Arte in Europa...*, Milan, Artipo, 1967, p. 335.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 339.

l'époque moderne en une même systématisation de l'empirisme<sup>247</sup>. Dans son étude consacrée au concept de *lusus* qu'elle traduit par « jeux de la nature », Findlen souligne que certains naturalistes, contemporains de Baudoin, conçoivent les fossiles comme des empreintes divines destinées à amuser et à confondre l'esprit humain ; dès lors, « the search for symbols in all parts of the natural world participated in a complex system of meaning central to late Renaissance culture.<sup>248</sup> » L'*Iconologie* s'inscrit donc dans un horizon intellectuel où le symbolisme de l'image permet de reproduire l'essence de l'œuvre originelle. Comme l'écrit Lichtenstein, « Les signes visuels dont elle [la peinture] se sert appartiennent au langage de la création.<sup>249</sup> » À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Gabriele Paleotti préfigure la perspective iconologique en avançant :

[qu']Entre tous les bienfaits magnifiques et superbes dont la Providence divine dans son éternité a voulu orner l'homme entre toutes ses autres créatures, elle l'a illustré d'un privilège unique et singulier : l'homme pourrait, de sa main et de son expérience sensorielle, imiter et exprimer les œuvres mêmes fabriquées de la haute main de Dieu<sup>250</sup>.

L'art reflète la réalité divine et le langage iconologique en représente donc l'essence. L'analogie du miroir dénote encore ce processus de représentation par lequel la pensée reproduit la corrélation ontologique entre le champ des idées et celui des images. À l'instar d'un miroir, la médiation de l'imagination présume reproduire l'essence des idées sous forme d'images. Parmi les contemporains de Baudoin, le jésuite Joseph Filière publie en 1636 son *Miroir sans tache, des merveilles de la nature dans les miroirs rapportés aux effets de la grâce pour voir Dieu en toutes choses, et toutes choses en Dieu : et s'avancer par degrez des vertus jusques à la*

---

<sup>247</sup> Erwin Panofsky, « L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels », Paris, Gallimard, 1969, p. 106 ; cité dans Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 2000, p. 96.

<sup>248</sup> Findlen, *Jokes of Nature and Jokes of Knowledge*, pp. 298 et 300.

<sup>249</sup> Lichtenstein, *op. cit.*, p. 136.

<sup>250</sup> Gabriele Paleotti, « *De Imaginibus Sacris et profanis...* », Francfort, Jacob de Zetter, 1619, I (4), pp. 17-18 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 125.

*perfection*. Outre le rapport entre cognition humaine et réalité divine qu'explicite le titre, Filière y expose comment saint Paul :

parle [dans l'Ancien Testament] des rayons qui paroissent sur la face de Moïse, avec un bril si grand, qu'il estoit impossible au peuple Hebreu de le supporter la foiblesse de leurs yeux etant ebloui par l'eclat de ce beau Soleil : tellement qu'il fut contraint de se couvrir d'un voile, qui temperoit cette lumiere, et faisoit, que ces chouettes pouvoient se tenir proches de luy, pour entendre les volontés de Dieu, sans estre intéressées de sa splendeur cachée, et couverte de nuage de ce bandeau. Après il [saint Paul] donne l'exposition allégorique de ce mystere marquant, que le Soleil de la vérité, qui brille sur la face de Moïse en l'Escriture Saincte, par le sens mystique, est caché sous le voile du sens litteral : [...] quant à nous, ayans sa face decouverte et dévoilée : et considerans comme dans un miroir [...] la gloire de Dieu, nous sommes transformés, et transfigurés, dans la mesme image<sup>251</sup>.

Trop claire pour être directement perçue, la lumière divine se dévoile à travers des paraboles qu'entendent imiter les figures allégoriques de l'*Iconologie*. Les personnifications reposent en effet sur une tension métaphorique en conjuguant le champ des images et celui des idées, ce qui leur permet de reproduire la « clarté sibylline » du Verbe divin. Au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, Pierre Dinet affirme aussi que « les yeux de l'âme du commun peuple, ne sçauroient bonnement supporter les lumineux estincellemens de la Divinité »<sup>252</sup> sans la médiation des allégories hiéroglyphiques dont il est davantage question au prochain chapitre. La tension métaphorique soutenue entre l'idée et l'image imite ainsi la langue divine suivant ce que Bar définit comme « un jeu paradoxal de dissimulation et de révélation »<sup>253</sup>. Bono l'a souligné plus tôt : certaines langues élaborées au cours de l'époque moderne visent à reproduire le Verbe de Dieu. À l'instar d'un miroir, l'imagination reflète dès lors l'essence des notions abstraites : elles représentent analogiquement

---

<sup>251</sup> Joseph Filière, « *Le miroir sans tache...* », Lyon, Vve Cl. Rigaud et Ph. Borde, 1636, pp. 151, 153 et 185 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 139.

<sup>252</sup> Pierre Dinet, « *Cinq Livres des Hiéroglyphes, où sont contenus les plus rares secrets de la Nature, & proprieté de toutes choses...* », Paris, 1614, préface (n. p.) ; cité dans Bar, *op. cit.*, p. 15.

<sup>253</sup> Bar, *op. cit.*, p. 22.



des ressemblances ontologiques entre les idées et les images. La théorie iconologique de la connaissance exemplifie ainsi une coexistence des pôles épistémologiques distingués par Foucault et Vickers.

## 2.10 De la pensée au langage

Pensée et réalité sont toutes deux définies à travers l'*Iconologie* suivant une perspective théologique. La lumière divine investit l'esprit humain, et celui-ci tente alors d'en saisir les formes idéelles selon ses propres capacités cognitives, soit ses expériences sensorielle et rationnelle. La théorie iconologique de la connaissance ne s'inscrit aucunement dans le courant de sécularisation qui marque le cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Le livre de Dieu imprègne toujours le livre de la Nature : un lien ontologique unit ce qui est en haut et ce qui est en bas, lien que la pensée peut reproduire grâce à la médiation cognitive que soutient l'imagination. Cette dernière coordonne l'expérience des sens et celle de la raison, conjuguant ainsi le champ des images et celui des idées. La pensée entretient dès lors un rapport métaphorique avec la réalité idéelle. Les personnifications de l'*Iconologie* témoignent de cette activité cognitive : elles constituent autant de médiations symboliques, analogiques et métaphoriques entre le champ des images et celui des idées. Selon Baudoin et certains de ses contemporains, le langage mental que traduisent ces personnifications reproduit alors la langue parfaite et énigmatique de Dieu. La médiation cognitive de l'imagination joue ainsi un rôle fondamental dans la conception et la représentation des notions abstraites. C'est elle qui soutient le processus de représentation analogique qui est au cœur de la théorie iconologique de la connaissance.

En vertu de la corrélation cognitive qui unit la pensée et le langage, concevoir une idée présume son éventuelle expression. Dans la préface de l'*Iconologie*, Baudoin se réfère entre autres à la *Rhétorique* d'Aristote pour souligner ce lien entre



les images mentales et leur expression picturale. La langue attribuée à la figure de la Conversation révèle en ce sens « Que la Nature l'a donnée à l'homme pour exprimer ses pensées »<sup>254</sup>. Quant à la plume conférée à la personnification de l'Étude, elle symbolise qu'un « sçavoir [n'est] rien, si d'autres ne le sçavent.<sup>255</sup> » L'oeil attaché sous la langue de la Persuasion signifie « la fenestre par laquelle l'ame void » et le rapport au langage puisque « la parole en est une [fenêtre] par où [l'âme] est veüe des autres.<sup>256</sup> » S'il est possible de concevoir les notions abstraites de manière purement insensible, leur représentation analogique est toutefois inéluctable, Baudoin soulignant à ce sujet que l'être humain est condamné par le péché originel au truchement nécessaire de ses sens. La théorie iconologique de la connaissance postule en effet que l'expérience des sens constitue le fondement du rapport cognitif au réel. Ces représentations symboliques conçues par la pensée se traduisent ensuite par le langage, ainsi le langage visuel de l'*Iconologie*. Baudoin semble encore une fois s'inspirer d'Aristote selon qui la pensée et le langage vont de paire<sup>257</sup>. Parmi les autres auteurs modernes, Bacon expose lui aussi cette corrélation cognitive en soutenant que les mots sont les images de la pensée<sup>258</sup>. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Furetière définit toujours l'image comme une description qui se fait par le discours, puis ajoute « que l'Escriture est l'*image* de la pensée ». Il offre également une définition de l'âme qui confirme ce lien cognitif entre la pensée et le langage : « On dit aussi, Il a l'ame sur les levres, pour dire, qu'il parle comme il pense.<sup>259</sup> »

---

<sup>254</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, 44.

<sup>255</sup> *Ibid.*, t. I, p. 62.

<sup>256</sup> *Ibid.*, t. I, p. 150.

<sup>257</sup> Jill Kraye, « Moral Philosophy ». In Schmitt et al. (dir. publ.), *op. cit.*, p. 378.

<sup>258</sup> Wallace, *op. cit.*, p. 70.

<sup>259</sup> Furetière, *op. cit.*, (n.p. et souligné dans le texte).

Les personnifications constituent donc autant d'expressions de la pensée au moyen d'un langage visuel. À propos de ce symbolisme de l'image lié à la représentation de notions abstraites, Gombrich affirme : « It is one of the fascinations of this mode of thought that it demonstrates the affinity between abstract thought and artistic visualization.<sup>260</sup> » En ce sens, le rapport cognitif à la réalité idéale qu'expose l'*Iconologie* repose sur un processus de représentation analogique au sein duquel l'imagination conjugue les expériences sensorielle et rationnelle, et donc le champ des images et celui des idées. C'est en effet l'activité imaginative qui permet de refléter l'essence des notions abstraites lorsqu'elles sont conçues avec l'aide de la raison. Une relation étroite unit ainsi l'imagination et l'image dans la conception et l'expression de la réalité idéale au moyen de représentations symboliques. Klein écrit à propos de cette corrélation :

Aux théories de l'imagination répondent les théories de l'image, "vêtement" et "premier corps" de la pensée. On vérifie cette correspondance, d'une part, dans la théorie du symbole [...] et, d'autre part, dans celle du concetto (rapport entre la pensée et l'expression), où l'on va jusqu'à l'idée d'un universel de l'imagination, et du dessin comme concept. [...] La théorie de l'art et l'évolution du goût artistique sont, dans leurs grandes lignes, en concordance avec ce qu'impliquent ou suggèrent les théories de l'imagination et de l'image<sup>261</sup>.

Daniel Arasse relève quant à lui :

une tendance profonde de la Renaissance [qui consiste à] rapprocher image et concept, imagination et raison. Nombre de manifestations théoriques, scientifiques ou artistiques de la Renaissance s'expliquent par ce rapprochement, qui pose que l'imagination ouvre une voie vers la vérité et que l'image est démonstration de la connaissance<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Gombrich, *op. cit.*, p. 130.

<sup>261</sup> Klein, *op. cit.*, p. 39.

<sup>262</sup> Arasse, *op. cit.*, p. 70.

En conférant à l'imagination un rôle fondamental au sein du processus cognitif, Baudoin avance la possibilité de représenter l'essence des notions abstraites. Le langage visuel de l'*Iconologie* est donc également susceptible d'exprimer cette essence idéale et divine.

---

### CHAPITRE III

#### L'ÂME SUR LES LÈVRES : EXPRIMER LES NOTIONS ABSTRAITES

La théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie* reposent sur un même processus de représentation analogique. Selon Baudoin, les images symboliques inventées par l'esprit et exprimées par le langage visuel représentent l'essence des notions abstraites. Ce rapport analogique que la pensée et le langage visuel entretiennent avec le monde des idées est relevé au XVI<sup>e</sup> siècle par le poète Pierre de Ronsard selon qui « L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination, concevant les Idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer, tant celestes que terrestres, animées ou inanimées, pour apres les représenter, descrire et imiter »<sup>1</sup>. Pierre de Deimier soutient lui aussi l'existence d'une corrélation entre les représentations symboliques de la pensée et leur expression dans son *Académie de l'Art poétique* publiée en 1610 : « L'Invention est une nouvelle Idée que l'esprit se forme sur la contemplation & image de quelque chose soit spirituelle ou corporelle, pour après la représenter parfaitement soit au moyen de la parole, de l'écriture, de la peinture ou d'autres humains artifices.<sup>2</sup> » Au début de sa préface à l'*Iconologie*, Baudoin avance dans le même sens que les images inventées par l'esprit symboliseront les pensées. Pour ces auteurs, un lien symbolique et analogique existe donc entre l'idée et l'image qui la représente. Une telle position préfigure Langer et Arthur D. Ritchie selon lesquels « The essential act of thought is symbolization.<sup>3</sup> » Langer précise en indiquant « [that] not only science,

---

<sup>1</sup> Pierre de Ronsard, « Œuvres complètes », Jean Céard et al. (éd.), Paris, NRF/Gallimard, 1993, t. II, p. 1178 ; cité dans Casals, *loc. cit.*, p. 25 (infra).

<sup>2</sup> Pierre de Deimier, « L'Académie de l'Art poétique », Paris, Jean de Bordeaux, 1610, préface (n. p.) ; cité dans Casals, *loc. cit.*, p. 25.



but myth, analogy, metaphorical thinking, and art are intellectual activities determined by "symbolic modes" »<sup>4</sup>. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Furetière souligne lui aussi cette congruence symbolique et analogique entre la pensée et le langage visuel. Il livre en ce sens plusieurs définitions du terme « image » qui se rapprochent de la théorie iconologique de la connaissance. L'image y est d'abord décrite comme une :

Peinture naturelle & tres-ressemblante qui se fait des objets, quand ils sont opposez à une surface bien polie. On voit l'*image* de tous les objets dans les miroirs. [...] les *images* des objets se peignent au fond de nostre œuil , comme sur une toile ou une glace. Ce mot vient du Latin *imago*, d'*imitari*, du Grec *mimeisthai*.

Furetière souligne également l'existence d'un lien étroit entre le langage verbal et la peinture en rapportant l'image aux « descriptions qui se font par le discours. [...] ce Predicateur a fait une *image* de l'Enfer si affreuse, qu'il a espouventé tout son auditoire. Les figures de Rhetorique sont des *images*, des peintures des choses. » Plus près de la position soutenue dans *l'Iconologie*, Furetière définit aussi les images comme ces « peintures qu'on se forme soy-mesme dans son esprit, par le melange de plusieurs idées & impressions de choses qui nous ont passé par les sens », puis avance que « l'écriture est l'*image* de la pensée »<sup>5</sup>. La pensée et le langage visuel reposent donc tous deux sur la représentation symbolique de notions abstraites. Daniel Dauvois dénote une même correspondance à travers la théorie cartésienne : « le terme d'idée enveloppe chez Descartes des sens assez variés, qui vont de la forme de saisie de la pensée par le moi, jusqu'à l'identification en propre de l'essence, en passant par la comparaison avec le tableau et l'assimilation (mais aussi la répulsion d'avec) l'image »<sup>6</sup>. Comme d'autres Modernes, dont Baudoin, Descartes

---

<sup>3</sup> Arthur D. Ritchie, « The Natural History of the Mind », Londres, Longmans, 1936, pp. 278-279 ; cité dans Langer, *op. cit.*, p. 27.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. xiii.

<sup>5</sup> Furetière, *op. cit.*, (n. p. et souligné dans le texte).

adopte une position ambivalente à propos de l'image puisque celle-ci ne représente pas toujours l'essence du réel. Cette position rejoint de manière cohérente l'ambivalence cognitive que plusieurs auteurs confèrent alors à la vue et à l'imagination dans leur rapport respectif avec la réalité idéale. Dauvois précise que « L'idée vraie [...] se doit d'imiter l'essence, de l'accueillir en soi, et la réalité objective en recevra les déterminations inverses de ce qui s'imposait à l'idée sensible ; c'est-à-dire recueil de l'être de la chose par mimésis de l'essence.<sup>7</sup> » À l'exemple du langage visuel de l'*Iconologie*, le champ des images représente celui des idées par *mimésis* : les personnifications reflètent ainsi l'essence des notions abstraites.

Il est donc question ici de la manière dont le langage iconologique présume reproduire l'essence des notions abstraites saisies par la pensée. Les analyses dichotomiques avancées par Foucault et Vickers sont encore une fois nuancées au cours de ce chapitre puisque le langage visuel de l'*Iconologie* infirme toute distinction radicale entre « ressemblance ontologique » d'une part et « représentation analogique » de l'autre : il y a plutôt coexistence de ces pôles épistémologiques. L'essence des notions abstraites est dès lors représentée et non pas subsumée par le langage iconologique. Selon Baudoin, il existe une réalité absolue que l'être humain peut concevoir et exprimer analogiquement en conjuguant les formes idéelles du livre de Dieu et les qualités matérielles du livre de la Nature. L'imagination refléterait en effet l'essence des formes idéelles, essence que l'image traduirait ensuite, ici au moyen de personnifications allégoriques. Ce chapitre entend donc expliquer *comment* le langage visuel de l'*Iconologie* présume reproduire l'essence des formes idéelles. Il y est d'abord question de la théorie du langage visuel que livre Baudoin afin de soutenir l'objectivité des personnifications. L'analyse sémiotique de la figure de l'Imagination démontre ensuite la nature particulière du langage visuel de l'*Iconologie*. La sémiotique démontre en effet que le signe visuel

---

<sup>6</sup> Daniel Dauvois, « Idée, peinture et substance ». *Les Études philosophiques*, 1-2, 1996, p. 164.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 165-166.

(l'image) se distingue du signe verbal (le mot) en entretenant avec la réalité idéale un rapport métaphorique et conceptuel dont la compréhension est davantage immédiate que celle soutenue par les mots. Le signe visuel constitue en cela un langage « universel » en ce qu'il se rapproche du mode d'expression pictographique qu'utilise entre autres la signalisation routière. De plus, le langage visuel se rapproche davantage que ne le peuvent les mots des représentations symboliques que l'*Iconologie* associe à la pensée. En raison de cette nature cognitive et sémiotique particulière, le symbolisme de l'image théorisé au cours de la période moderne se rapporterait à la présumée langue parfaite utilisée par Dieu lors de la création du monde. Cette approche permet d'expliquer en partie comment Baudoin peut prétendre exprimer l'essence des notions abstraites au moyen du langage visuel. En raison du rapport particulier qu'il entretient avec la réalité idéale, le langage iconologique nuance les analyses dichotomiques avancées par Foucault et Vickers en démontrant que leurs pôles respectifs coexistent en fait au sein de certaines épistémologies modernes. C'est précisément ce qu'indique le rapport cognitif à la réalité idéale soutenu au cours du premier XVII<sup>e</sup> siècle et qu'exemplifie ici le langage visuel de l'*Iconologie*.

### 3.1 Le langage iconologique

Avant de commenter les différentes personnifications, Baudoin entreprend de définir le langage iconologique en distinguant deux types d'images. Les premières concernent les allégories associées au symbolisme antique, les auteurs anciens ayant inventé diverses figures « couvertes d'espais nuages, afin que les Ignorans et les Doctes les peussent comprendre d'une différente maniere, & qu'ils ne penetrassent esgalement dans les secrets de la Nature.<sup>8</sup> » Le second type d'images dénote quant à lui un langage visuel plus proche de la cognition puisqu'il exprime

---

<sup>8</sup> Baudoin, *Iconologie*, préface, (n. p.).

« les choses qui sont en l'homme mesme, & inseparables d'avecque luy ; comme les conceptions, ou les pensées ». Afin de soutenir la nature objective et rationnelle du langage iconologique, Baudoin subdivise ensuite ce dernier type d'images suivant deux modes symboliques : le premier, dit *affirmatif*, concerne surtout les autres genres allégoriques comme l'emblème et la devise, tandis que le second, qualifié d'*indifférent*, est propre « à inventer diverses Images de la nature des nostres ». Ces dernières assurent l'objectivité du symbolisme iconologique « pour la conformité merveilleuse qu'elles ont avecque les Definitions, qui comprennent generalement tout ce qu'on appelle Vice ou Vertu, sans rien affirmer ou nier. » Les personnifications constituent en ce sens un langage neutre et dénué de toute subjectivité humaine. Les notions abstraites sont alors définies selon leur essence propre, le langage visuel de l'*Iconologie* se rapportant ainsi au *logos*, à l'instar de la théorie de la connaissance présentée dans l'ouvrage. Ce langage « indifférent » reproduirait en ce sens la langue parfaite de Dieu. Or, si Baudoin prétend que le langage iconologique représente l'essence des formes idéelles, la sémiotique exposée par Eco soutient que toute définition est équivoque<sup>9</sup> : certaines connotations sont privilégiées à d'autres afin de délimiter le sens et de soutenir l'intelligibilité de l'image ou du mot. Il y a donc contradiction puisque, suivant Eco, le langage iconologique ne saurait être univoque et objectif, ni même susceptible d'exprimer l'essence des notions abstraites. Ce paradoxe, que Baudoin partage d'ailleurs avec d'autres auteurs modernes, est résolu plus loin suivant un cadre historique qui tire quelques emprunts de la sémiotique. Il est en effet lié à la recherche d'une langue parfaite, proche du Verbe divin, et s'inscrit en cela dans une époque riche en réflexions sur le rapport entre le langage visuel et la réalité idéale : l'image doit exprimer au plus près l'essence de l'idée. La résolution de ce paradoxe contribue également à expliquer comment le langage visuel de l'*Iconologie* témoigne bien d'une coexistence de ces pôles épistémologiques que distinguent Foucault et Vickers.

---

<sup>9</sup> Umberto Eco, « Dictionnaire versus Encyclopédie ». Chap. in *Sémiotique et philosophie du langage*, pp. 63-137 ; Eco, *Kant et l'ornithorynque*, pp. 38-39.



La figure humaine constitue l'analogie idéale pour représenter les notions abstraites car sa physionomie et sa gestuelle peuvent signifier ce qui relève de la pensée sans nécessiter l'aide des mots, à l'instar des langues élaborées pour les sourds-muets. Le langage iconologique repose ainsi sur la *personnification* de notions abstraites, Baudoin affirmant avec Aristote que :

l'homme est la mesure de toutes choses, comme la Définition l'est du Défini; il n'est [donc] pas incompatible que sa forme extérieure soit aussi la mesure des Qualitez qui peuvent estre définies, soit à l'égard de l'Ame seule, ou de tout le Composé; d'où il faut conclurre, Que ce qui n'a point forme d'homme n'est pas Image<sup>10</sup>.

Cette perspective s'apparente également à l'humanisme de la Renaissance dont la philosophie réaffirme la position centrale de l'Homme au sein de la Création. Après avoir affirmé avec Plotin que l'être humain constitue la mesure de toutes choses, Baudoin écrit à propos de la figure consacrée à l'Acte vertueux que les justes proportions du corps humain constituent « le Chef-d'œuvre de la Nature.<sup>11</sup> » L'ascendance de l'humanisme s'exerce toujours durant le second XVII<sup>e</sup> siècle, en témoigne le théoricien de l'art André Félibien qui avance que « la figure de l'homme [étant] le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres.<sup>12</sup> » Au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'académicien Roger de Piles affirme encore que « Dieu en créant les corps a fourni une ample matière aux créatures de le louer et de le reconnaître pour leur Auteur ; [...] en les rendant colorés et visibles, il a donné lieu aux Peintres de l'imiter dans sa toute puissance, et de tirer comme du néant une seconde Nature qui n'avait l'être que dans leur

---

<sup>10</sup> Baudoin, *Iconologie*, préface, (n. p.).

<sup>11</sup> *Ibid.*, t. I, p. 7.

<sup>12</sup> André Félibien des Avaux, « Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture Pendant l'année 1667 », Paris, Frederic Leonard, 1669, (n. p.) ; cité dans Saouter, *op. cit.*, p. 98.

idée.<sup>13</sup> » Créé à l'image de Dieu, l'être humain symbolise l'œuvre divine, sa figure étant en effet considérée comme l'expression objective de l'essence divine. Rossi écrit ainsi que selon certains Modernes, « L'homme, en tant que microcosme, résume en lui les propriétés de l'univers ; il est l'image vivante de Dieu.<sup>14</sup> » Cette « image vivante » doit cependant représenter l'essence de l'idée, et c'est pourquoi Baudoin poursuit sa définition du langage iconologique en soulignant l'importance des conventions devant soutenir le processus de représentation analogique :

[car il] est necessaire encore de bien prendre garde aux parties essentielles de la chose que l'on represente, & d'en observer ponctuellement les Dispositions & les Qualitez. Par exemple, ce qu'on appelle Disposition en la teste, est sa posture diverse, ou haute, ou basse, ou en porfil [sic], ou en plein ; Et pareillement l'air different qu'on luy donne ; ou joyeux, ou triste, ou doux, ou severe, ou enflammé d'Amour, ou glacé de Jalousie ; & tourmenté de toutes ces autres Passions nuisibles, qui se decouvrent dans le visage, dont il semble que la Nature ait voulu faire un theatre [...] Quant aux qualitez par qui [ces figures] se remarquent, il y en a plusieurs qui leur appartiennent ; Comme par exemple, d'estre blanches ou noires, proportionnées, ou sans proportion, grasses ou maigres, jeunes, ou vieilles, & ainsi des autres choses qui peuvent bien à peine estre separées du vray sujet qu'elles ont pour fondement<sup>15</sup>.

Les personnifications représentent l'essence des formes idéelles selon des conventions devant reproduire la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Baudoin affirme également à propos de ce rapport analogique :

[que] ce n'est pas assez de sçavoir distinctement les qualitez, les raisons, les proprieté, & les accidents d'une chose qui peut estre deffinie. Pour en rendre l'Image parfaite, il est besoin encore d'en rechercher dans les choses materielles la ressemblance la plus naïfve, qui servira, par maniere de dire, comme d'une Rhetorique muette.

---

<sup>13</sup> Roger de Piles, « Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux », Paris, Langlois, 1677, p. 275 ; cité dans Lichtenstein, *op. cit.*, p. 179.

<sup>14</sup> Rossi, *Clavis universalis*, p. 59.

<sup>15</sup> Baudoin, *Iconologie*, préface (n. p.).

À l'instar de la pensée, le langage visuel de l'*Iconologie* repose sur la médiation de l'imagination et sur son processus de représentation analogique. Le champ des idées et celui des images sont alors conjugués l'un à l'autre suivant la corrélation absolue qui doit unir le livre de Dieu et celui de la Nature. Selon Baudoin, cette congruence analogique repose sur deux sortes de ressemblance, la première consistant :

en l'esgalle proportion, que peuvent avoir deux choses de différentes natures. Ainsi par la peinture d'une Coulonne qui soustient sans s'écrouler la lourde masse d'un edifice, est denotée la force d'un homme de courage. [...] A cette derniere sorte de ressemblance il en faut adjouster une autre, qui est, lors que deux choses diverses conviennent en une seule qui differe des autres ; Comme quand pour représenter la Vaillance & la grandeur de courage, ont [sic] peint le Lyon, qui en est pourvieu plus que tous les autres Animaux. Or bien que cette maniere d'expression soit la moins l'oüable, elle est toutesfois la plus commune, à cause que l'invention n'en est pas beaucoup difficile, ny mesme l'explication. Quoy qu'il en soit, ces deux sortes de rapports, ou de ressemblances, sont comme les nerfs de la Figure qu'on veut former, sans lesquels elle est entierement despourvueuë & de vigueur, & de force.

Si la ressemblance symbolique constitue « l'Ame de la Figure », Baudoin privilégie cependant la métaphore à la métonymie<sup>16</sup>. De fait, à l'inverse de la ressemblance métonymique qui repose sur une relation de contiguïté entre deux éléments semblables, la métaphore soutient une tension signifiante entre deux éléments distincts mais dénotant un même sens<sup>17</sup>. Baudoin souligne ainsi l'importance cruciale de cette tension métaphorique en précisant le peu d'égard dont témoignent ces « quelques Modernes, qui prennent les effects appelez *Contingents*, pour des Qualitez essentielles, comme quand ils representent le Desespoir par un homme qui se pend »<sup>18</sup>. Dans le même esprit, les métaphores du langage iconologique doivent éviter les tautologies « [puisqu']il y auroit de la faute [à figurer la Beauté] par

---

<sup>16</sup> Arasse, *op. cit.*, p. 72.

<sup>17</sup> Michael Cabot Haley, *The Semiosis of Poetic Metaphor*, Indianapolis, Indiana University Press, 1988, pp. 12-13.

<sup>18</sup> Baudoin, *Iconologie*, préface (n. p. et souligné dans le texte).

l'Image d'une personne extremement belle & bien proportionnée. La raison est, à cause que ce seroit expliquer le mesme par le mesme, & vouloir, par maniere de dire, faire voir distinctement le Soleil à la clarté d'un flambeau »<sup>19</sup>. Un rapport analogique entre deux choses de différentes natures mais partageant une même signification reproduit davantage la nature « claire » et « sibylline » du Verbe divin. Les personnifications sont à la fois intelligibles et énigmatiques : leur sens allégorique est décodé si le lecteur associe la représentation symbolique et l'idée représentée. Cette corrélation analogique entre l'image et l'idée transcende cependant la simple ressemblance métaphorique. Baudoin écrit en effet : « quelque generale que soit cette reigle des accidens & des effects qu'ils produisent, il ne faut pas s'y tenir tousjours. Car bien qu'il n'y ait celui qui ne sçache, que de la proportion des traits, de l'esclat, du teint, & de ce que l'on appelle, *le je ne sçay quoy*, se forme une parfaite Beauté »<sup>20</sup>. Si Baudoin ne précise pas ce qu'il entend par ce « je-ne-sais-quoi », Vladimir Jankélévitch définit ce terme par « quelque chose dont l'invisible présence nous comble, dont l'absence inexplicable nous laisse curieusement inquiets, quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la chose la plus importante entre toutes les choses importantes, la seule qui vaille la peine d'être dite et la seule justement qu'on ne puisse dire »<sup>21</sup>. Il s'agit donc d'un sens inexplicable, voire inexplimable. Ce « je-ne-sais-quoi » permet au langage iconologique de se rapprocher davantage de la « clarté sibylline » du Verbe divin. Eco résume : « Puisque aucune définition ne peut circonscrire cet Un, on ne pourra le nommer qu'au moyen d'oxymores, comme "brouillard lumineux" »<sup>22</sup>. En dépit de la tension signifiante qu'elles soutiennent entre l'idée et sa représentation symbolique, les personnifications doivent en effet demeurer intelligibles. Baudoin affirme à ce sujet que :

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, vol. I, Paris, Seuil, 1980, p. 11.

<sup>22</sup> Eco, *Kant et l'ornithorynque*, p. 48.



Ces Images, si la disposition en est bonne, & la maniere ingenieuse, ont je ne sais quoy de si agreable, qu'elles arrestent la veuë, & font aussi-tost desirer à l'esprit de sçavoir ce qu'elles signifient : Mais sur tout cette curiosité se redouble par leur Inscription. En effet il faut necessairement qu'elles en ayent une, si ce n'est quand elles ont forme d'Enigme, pource que sans la connoissance du nom, il est impossible de parvenir à celle de la chose signifiée.

---

Si le langage iconologique repose d'abord sur le symbolisme de l'image, la présence d'inscriptions écrites y joue cependant un rôle essentiel en précisant le sens des personnifications : la nature énigmatique des figures est déjouée par l'instauration de conventions symboliques, comme par le titre inscrit au-dessus de chacune d'elles et par la présence de citations latines au sein même des gravures. Le commentaire consacré à la figure de l'Équité expose ce recoupement de révélation et de dissimulation puisque si « L'explication de cette Figure est assez claire d'elle-même », la robe qui lui est attribuée reste « un mystérieux symbole »<sup>23</sup>. Ce caractère allégorique est aussi relevé par l'éclat de la robe dévolue à la figure de l'Âme bienheureuse, lequel constitue « une marque de la grande pureté par qui elle est en son lustre, & un signe mystérieux de la perfection de son essence »<sup>24</sup>. Il est question plus loin de ce caractère allégorique dévolu aux figures. Auparavant, il convient de rappeler ici que la ressemblance métaphorique et le « je-ne-sais-quoi » sur lesquels repose le langage iconologique rapprochent ce dernier de la langue de Dieu : l'articulation métaphorique des figures vise à imiter la « clarté sibylline » du Verbe divin, tout en reproduisant la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature.

Cette définition du langage iconologique rappelle également le lien cognitif qui unit la pensée et le langage visuel. Les personnifications représentent « l'Ame, qu'on peut appeler la chose signifiée » en exprimant cette dernière « par l'ornement extérieur du Corps, qui en est comme l'Image ». Le langage iconologique exprime

---

<sup>23</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. II, p. 118.

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. I, p. 20.

ainsi les idées auxquelles l'imagination a donné corps à travers un processus de représentation analogique. L'objectivité des personnifications repose en ce sens sur la corrélation ontologique qu'elles présument reproduire entre le livre de Dieu et celui de la Nature : le langage iconologique imite alors la perfection et la nature énigmatique du Verbe divin. Cette présomption est toutefois infirmée par l'équivocité propre à tout langage. De plus, la tension métaphorique sur laquelle se fonde le langage iconologique introduit une logique de la polyvalence<sup>25</sup> qui suggère de multiples connotations. Il y a donc paradoxe en la demeure puisque l'essence *univoque* des formes idéelles est alors exprimée au moyen d'un langage *équivoque*, équivocité qui est d'ailleurs exposée par l'application ambivalente des conventions iconologiques aux figures de l'ouvrage. Cette ambivalence entre théorie et pratique iconologique est déjà présente au sein de l'original italien. Balavoine affirme à ce sujet qu'il est « impropre de lire l'*Iconologia* à travers la grille méthodologique que nous tend [...] la trop brillante préface théorique »<sup>26</sup>. Selon Bar, l'analyse de l'*Iconologie* révèle aussi « qu'il n'exist[e] pas d'adéquation parfaite entre le texte et les images, le graveur n'ayant pas nécessairement repris la totalité des symboles mentionnés par Baudoin dans ses notices.<sup>27</sup> » Si certaines personnifications dérogent en effet aux conventions symboliques établies dans la préface, il est néanmoins fondamental d'expliquer ici comment Baudoin peut prétendre reproduire l'essence des formes idéelles par l'entremise du langage iconologique.

---

<sup>25</sup> Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, p. 9.

<sup>26</sup> Claudie Balavoine, « *Dès (sic) Hieroglyphica de Pierio Valeriano à l'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique* ». In Paola Barocchi et Lina Bolzoni (dir. publ.), *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, Pise, Scuola Normale Superiore : Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Accademia della Crusca, 1997, pp. 51 et 78.

<sup>27</sup> Bar, *op. cit.*, p. 11.

### 3.2 Le paradoxe du langage iconologique

Un décalage entre théorie et pratique iconologiques est révélé en partie par l'équivocité des personnifications, équivocité qui remet donc en question la présumée possibilité d'exprimer l'essence des notions abstraites. En dépit de l'objectivité théorique soutenue dans la préface et de ces nombreuses fois où Baudoin présente les figures comme les « vrais symboles » des notions représentées, le sens dévolu à certains attributs demeure subjectif. Baudoin prévient alors le lecteur de ses présomptions en glissant un « si je ne me trompe »<sup>28</sup> dans son explication. À propos de l'oeil attribué à la figure de l'Industrie, il écrit pareillement « *je croy* qu'il est icy mis pour donner à entendre... »<sup>29</sup>, puis indique dans son commentaire consacré à la Fécondité « que cette peinture ne luy convient pas mal »<sup>30</sup>. Baudoin précise également au sujet de l'Autorité « Je ne pense pas que [cette idée] se puisse mieux peindre qu'en ce portraict »<sup>31</sup>. Ailleurs, il souligne implicitement l'équivocité et la subjectivité du langage iconologique en indiquant « [qu'il] y a dans les escrits de Vincent Cartary, quantité d'images du Génie, qu'il a prises de Lilius Giraldus. Mais celle-cy me plaist par dessus toutes, tirée d'une statuë de marbre de bas relief, qui fut trouvée à Rome il y a quelques années.<sup>32</sup> » Ces affirmations révèlent non seulement l'absence d'une véritable cohésion au sein des conventions symboliques, elles démontrent également la possibilité de représenter une idée de diverses façons. Certaines notions sont en effet personnifiées à la fois dans le premier et le second volume de l'*Iconologie*<sup>33</sup>, ainsi la Doctrine dont les deux gravures divergent même sensiblement l'une de l'autre (fig. 3.1). Dans le second

<sup>28</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, pp. 11, 143, 155 et 181.

<sup>29</sup> *Ibid.*, t. II, p. 195 (nous soulignons).

<sup>30</sup> *Ibid.*, t. I, p. 69.

<sup>31</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 69 et 24.

<sup>32</sup> *Ibid.*, t. I, p. 80.

<sup>33</sup> Voir entre autres les figures de la Poésie, de la Musique, de la Vérité et de la Mathématique.

commentaire consacré à cette notion, Baudoin affirme d'ailleurs que sa représentation constitue « la vraie image de la Doctrine »<sup>34</sup>, ce qui ne peut manquer de susciter la perplexité du lecteur quant à l'objectivité et l'univocité du langage iconologique. Baudoin offre aussi différentes manières de représenter une idée à l'intérieur d'un même commentaire. Dans sa présentation de la première figure de l'Astrologie, il ajoute ainsi d'autres modèles dont les attributs correspondent à ceux de la figure gravée dans le second volume<sup>35</sup>. De tels exemples relativisent donc la présomption iconologique visant à reproduire la corrélation ontologique entre le champ des idées et celui des images. Ce décalage entre objectivité théorique et subjectivité pratique est relevé par Balavoine à travers les originaux italiens :

Ripa multiplie, dès 1593, les présentations d'une même notion. Et pour l'édition de 1603, il renchérit encore. Le tiers des ajouts concerne de nouvelles variations, quand bien même la notion, comme *Penitenzia*, aurait-elle déjà reçu trois représentations.

Ce trait essentiel de l'*Iconologia* n'a pas été assez souligné. Sa préface et l'accent mis sur son utilisation comme manuel pour artistes ne pouvaient masquer le rôle essentiel qu'y joue la *varietas* ; tant de déguisements pour une même notion s'accordent mal, en effet, avec l'idée, véhiculée par la préface, que l'allégorie reflète *dans sa constitution même* une analyse rigoureuse de la notion en question<sup>36</sup>.

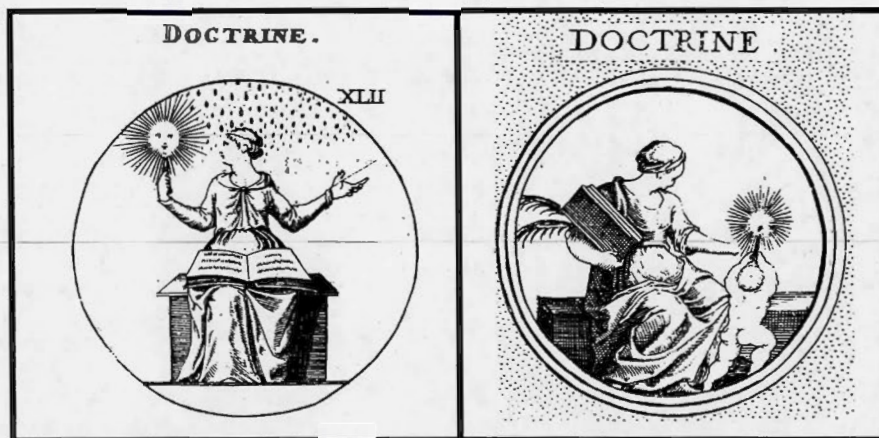
---

<sup>34</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. II, p. 119.

<sup>35</sup> *Ibid.*, t. I, p. 24.

<sup>36</sup> Balavoine, *loc. cit.*, pp. 65-66 (souligné dans le texte).





**Figure 3.1** Personnifications de la Doctrine, tirées respectivement des volumes I et II.

L'équivocité du langage iconologique est donc liée à la subjectivité de sa mise en pratique à travers les différentes figures. Dans le commentaire consacré à la Mort, Baudoin confirme ainsi la possibilité de multiplier les personnifications pour une même notion : « Comme on y arrive par divers moyens, aussi en peut-on faire la peinture diverse. [...] tels que sont les hommes en leurs humeurs, tels ils se la figurent en leur imagination »<sup>37</sup>. Baudoin récidive plus loin à propos de la Vigilance : « d'autant qu'il y en a de plusieurs sortes, il faut remarquer qu'on en fait aussi divers tableaux »<sup>38</sup>. Parallèlement, un attribut peut offrir plusieurs significations : la robe de couleurs changeantes portée par certaines figures évoque cette polysémie en signifiant une diversité parfois inconstante et péjorative<sup>39</sup>, parfois naturelle et vertueuse<sup>40</sup>. À l'instar du titre surplombant les figures, les inscriptions écrites au sein des gravures constituent une manière de déjouer l'équivocité du langage iconologique en précisant le sens des personnifications : près d'une figure sur six

<sup>37</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, pp. 121-122.

<sup>38</sup> *Ibid.*, t. I, p. 202.

<sup>39</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 75, 93 et 173.

<sup>40</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 64, 94 et 203 ; t. II, pp. 180 et 183.

présente une telle inscription sur un attribut, une banderole, voire dans un phylactère<sup>41</sup>. L'équivocité des personnifications est soulignée par le fait qu'un même sens peut être représenté par divers attributs, chacun d'entre eux représentant pareillement des sens divers. En d'autres termes, l'idée de « Justice » peut être représentée par une balance ou une épée, ces deux attributs pouvant également signifier d'autres notions que la seule Justice. Il n'existe donc aucune corrélation univoque entre les formes idéelles et leurs représentations iconologiques. Un décalage dissocie ainsi l'équivocité des figures iconologiques de ce langage objectif et univoque qu'expose Baudoin dans la préface de l'ouvrage. Le langage iconologique n'est d'ailleurs nullement le seul genre symbolique de l'époque à masquer un tel décalage entre théorie et mise en pratique. Certaines figures allégoriques peintes au XVII<sup>e</sup> siècle divergent pareillement de l'idéal académique théorisé à l'époque. Bar souligne à ce sujet une utilisation sélective du code allégorique chez Charles Le Brun : le premier peintre du roi épure ses personnifications, invente celles-ci de toutes pièces, en modifie les attributs ou les en prive entièrement. Bar ajoute que certaines allégories peintes par Le Brun restent inintelligibles puisqu'elles intègrent des figures originales dont le sens ne semble pouvoir, ni même devoir être identifié par le spectateur<sup>42</sup>. Un tel décalage entre théorie et pratique souligne ainsi l'équivocité et la subjectivité du symbolisme de l'image codifié au XVII<sup>e</sup> siècle. Félibien critique d'ailleurs la Vénus de Médicis en se demandant « y a-t-il quelque rapport entre cette figure et l'Amour et le dauphin qui sont à ses pieds? »<sup>43</sup> Mais si les conventions symboliques développées à l'époque ne peuvent soutenir de corrélation analogique parfaite entre le champ des images et celui des idées, comment Baudoin peut-il alors présumer reproduire l'essence des formes idéelles? Ce paradoxe est résolu par la théorie sémiotique, laquelle explique comment le langage iconologique peut prétendre délimiter la réalité idéale par des

<sup>41</sup> Parmi les 433 figures de l'ouvrage, plus de 67 comportent de telles inscriptions écrites.

<sup>42</sup> Bar, *op. cit.*, pp. 378-380.

<sup>43</sup> André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, éd. par René Démoris, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 170.

représentations aux connotations absolues. Baudoin évacue toute possibilité d'interpréter le sens des figures puisque ces dernières *représenteraient* l'essence des formes divines. L'ascendance de la théologie sur l'horizon intellectuel de l'époque est donc fondamentale afin d'analyser le rapport cognitif à la réalité idéale qu'entretiennent les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle. \_\_\_\_\_

À l'encontre des présomptions iconologiques avancées par Baudoin, René Alleau associe l'équivocité de l'analogie à la nature même du symbole. En effet, ce dernier « évoque et focalise, assemble et concentre, de façon analogiquement polyvalente, une multiplicité de sens qui ne se réduisent pas à une seule signification ni à quelques unes seulement »<sup>44</sup>. En raison de l'équivocité que soutient toute représentation analogique, Spica définit également le symbolisme comme un système de signification aux connotations multiples<sup>45</sup>. La relation sémiotique théorisée par Eco entre le langage et la réalité permet d'exposer ici la condition suivant laquelle le sens absolu des notions abstraites peut être exprimé de manière analogique :

Puisque le sens commun est incapable de penser l'être avant de l'avoir enrôlé dans le système (ou dans la série désordonnée) des étants, les étants sont la façon même dont l'être vient à notre rencontre. [...] L'Être, en tant que pensable, se présente [donc] à nous [...] *comme un effet de langage* [à travers lequel les formes idéelles sont déjà interprétées de manière subjective. En ce sens,] puisque ce langage ne pourra être celui qui sert à nommer les étants de façon univoque [...] ce sera alors le langage de l'*analogie*. [...] On ne peut parler de Dieu qu'en admettant au départ l'existence d'une *analogia entis* : de l'être lui-même, et non du langage. Mais qui nous dit que l'être est analogue? Le langage. La circularité est inévitable. Ce n'est donc pas l'analogie qui nous permet de parler de l'être, c'est au contraire l'être qui, par la façon dont il est *effable*, nous permet de parler de Dieu par analogie<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Alleau, *op. cit.*, pp. 12, 14 et 77.

<sup>45</sup> Spica, *op. cit.*, pp. 15 et 24.

<sup>46</sup> Eco, *Kant et l'ornithorynque*, pp. 34, 36 et 40 (souligné dans le texte).

Puisque tout langage constitue un système de significations équivoques, celui de l'*Iconologie* présume déjouer cette équivocité par des représentations analogiques dont le sens reproduirait la corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature.

Élaborée à la manière d'un dictionnaire, l'*Iconologie* se présente comme un répertoire dont les personnifications exprimeraient l'essence des formes idéelles. Selon la théorie sémiotique, tout langage repose cependant sur un processus d'interprétation à travers lequel se tisse une chaîne continue de signes. Chacun de ces signes soutient alors diverses connotations s'interpellant et se distinguant entre elles afin de préciser indéfiniment le sens des éléments de la réalité en une spirale asymptotique : il est donc impossible d'exprimer le réel de manière absolument univoque et objective, ce que Baudoin prétend pourtant faire à travers l'*Iconologie*. Dans son étude consacrée au langage visuel, Saouter souligne à ce sujet que « Le processus sémiotique fait comprendre en quoi le signe est un potentiel de sens sans cesse renouvelable.<sup>47</sup> » Tout est sujet à interprétation, toute interprétation est relative et toute signification se fonde enfin sur un processus continu de comparaison et de distinction entre les éléments du réel. Baudoin rapporte d'une certaine manière le langage iconologique à cette théorie sémiotique en indiquant dans le commentaire de l'Amour divin : « Comme tous les autres Amours ne sont rien à comparaison de [ce dernier], ce n'est pas merveille s'il est directement opposé à l'Amour profane, & si on le peint d'une manière bien différente »<sup>48</sup>. Le commentaire de la Repentance illustre quant à lui le recoupement entre connotations similaires. De fait, cette figure « n'a pas besoin d'Explication, puis qu'en celle que nous avons donnée de la Penitence se rencontrent, ou peu s'en faut, les mesmes choses que nous pourrions dire icy.<sup>49</sup> » Un autre exemple de cette

---

<sup>47</sup> Saouter, *op. cit.*, p. 92.

<sup>48</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, pp. 15 et 35.

<sup>49</sup> *Ibid.*, t. I, p. 172.



ouverture à la sémiotique est exposé plus loin dans l'ouvrage lorsque Baudoin écrit qu'il « seroit superflu de decrire & d'expliquer icy [la figure de la Vigilance], puis que j'en ay fait l'une & l'autre en la cent cinquante & sixiesme, qui a pour titre le mot de Soing, où je renvoye le Lecteur pour s'en esclaircir.<sup>50</sup> » Aucun élément de la réalité ne possède de différences propres<sup>51</sup> et chacun d'entre eux est donc lié à tous les autres, comme l'illustre la chaîne continue de signes qu'avance la théorie sémiotique. Dès lors, le sens des figures peut être interprété indéfiniment : c'est d'ailleurs pourquoi Baudoin referme implicitement cette chaîne continue de signes à laquelle est liée chacune des personnifications lorsqu'il soutient que le langage iconologique exprime bien l'*essence* des formes idéelles au moyen de connotations absolues. Comme cela a été indiqué plus tôt, de nombreux commentaires indiquent ainsi que telle figure constitue le « vrai symbole » de telle notion, ce qui permet à Baudoin d'appuyer l'objectivité du langage iconologique. Cela lui permet ainsi de présumer que les personnifications reproduisent la corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature : tout processus d'interprétation est évacué puisque le langage iconologique imiterait ainsi le Verbe divin en exprimant un savoir absolu et universel. Comme l'affirme Eco, les différentes manières de structurer les langues impliquent autant de visions du monde<sup>52</sup>. Baudoin déjoue donc le paradoxe du langage iconologique en soutenant cette présomption qui participe d'ailleurs de l'horizon intellectuel du XVII<sup>e</sup> siècle.

Au moment de sa publication, l'*Iconologie* s'inscrit en effet parmi une floraison d'ouvrages visant à représenter un tel savoir divin et universel. Le premier XVII<sup>e</sup> siècle regorge de parutions présumant recenser l'encyclopédie du réel, entre autres par des artefacts matériels et des illustrations. Les éléments du monde sont classifiés puis présentés au regard dans les herbiers, bestiaires, cabinets de

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, t. I, p. 202.

<sup>51</sup> Eco, « Dictionnaire versus Encyclopédie », pp. 98-105.

<sup>52</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, p. 37 (souligné dans le texte).

curiosités et autres traités scientifiques. Plus près des notions abstraites que représente le langage iconologique, l'*Idea del Teatro* de Giulio Camillo entreprend au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle de transformer la pensée en image et de réduire le monde à un ensemble fini de représentations muant toute connaissance en spectacle<sup>53</sup>. Dans un amphithéâtre, Camillo inscrit différentes images sur des portes derrière lesquelles sont entreposés les ouvrages relatifs aux notions symbolisées. Selon Bertrand Schefer, ce système aurait défini la réalité selon « de nouvelles bases qui constituent aujourd'hui le fondement de la pratique et du vocabulaire de la nouvelle rhétorique visuelle encyclopédique : sites, icônes, fenêtres, portails, liens et hypertextes.<sup>54</sup> » Campé devant ce « Théâtre de l'Idée » imitant la fabrique céleste<sup>55</sup>, le spectateur serait disposé selon Camillo à parcourir l'universalité du savoir que « notre langue ne peut [...] exprimer [sinon] par des signes ou des analogies nous permettant de nous élever du visible vers l'invisible.<sup>56</sup> » À l'instar de ce qu'en a dit Eco précédemment, la nature *effable* de l'Être divin se traduit ainsi selon un mode symbolique et analogique. Le spectateur observant le Théâtre de Camillo embrasse alors du regard un savoir encyclopédique, céleste et absolu :

Pour nous qui avons reçu de Dieu la lumière de la grâce, il ne faut pas nous contenter de nous arrêter aux cieus, mais nous élever au contraire par la pensée jusqu'à cette hauteur d'où nos âmes sont descendues et vers laquelle elles doivent retourner, car telle est la véritable voie de la connaissance et de la compréhension<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> Bertrand Schefer, « Les lieux de l'image ». In Giulio Camillo, *Le Théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2001, p. 7.

<sup>54</sup> Schefer, *op. cit.*, p. 8.

<sup>55</sup> Camillo, *op. cit.*, p. 52.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 51.

Tout comme la structure théâtrale inventée par Camillo<sup>58</sup>, le langage iconologique se rapporte au *logos* en presumant reproduire l'essence des formes idéelles par l'entremise d'un processus de représentation analogique. Le langage humain vise à imiter le Verbe divin. Les ressemblances ontologiques entre le livre de Dieu et celui de la Nature seraient dès lors représentées de manière analogique, si ce n'était de ce décalage entre la théorie et la pratique iconologiques dont il vient d'être question, décalage qui rappelle que tout langage demeure équivoque et donc incapable de traduire l'essence du réel. Les prochaines parties de ce chapitre entendent expliquer comment le langage iconologique peut presumer représenter analogiquement l'essence des formes idéelles et exemplifier ainsi une coexistence des pôles épistémologiques que distinguent Foucault et Vickers. La réponse est simple, et il est étrange qu'aucun de ces deux auteurs ne l'aient entrevue : à l'instar du symbolisme de l'image élaboré au cours de l'époque moderne, le langage visuel de l'*Iconologie* prétend imiter la langue parfaite de Dieu, ce que la nature sémiotique du signe visuel lui permet de presumer. L'analyse sémiotique de la figure iconologique de l'Imagination permet de relever la nature particulière du langage visuel et de traiter ainsi davantage de l'horizon intellectuel dans lequel s'inscrit cet *a priori*.

### 3.3 Analyse sémiotique

Le symbolisme de l'image théorisé au cours du XVII<sup>e</sup> siècle présume que l'art peut reproduire et exprimer l'essence des formes idéelles. Le langage visuel imite et perfectionne la Nature en y révélant ce lien ontologique qui la rapporte à la pureté des formes divines. Ainsi, selon certains auteurs de l'époque, le peintre imite Dieu en créant l'essence du réel. Inscrites dans cet horizon intellectuel, les figures iconologiques reproduiraient dès lors la perfection du Verbe divin. L'analyse sémiotique de la figure consacrée à l'Imagination permet d'expliquer cette présomption en exposant le rapport particulier que le signe visuel entretient avec la

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 49 et 51.

réalité. Le signe visuel repose en effet sur un fondement sémiotique distinct de celui qui existe entre les mots et les choses : c'est entre autres cette particularité sémiotique qui permet à Baudoin et certains de ses contemporains de présumer que les images peuvent reproduire l'essence des idées.

Avant d'entreprendre cette analyse, il convient d'indiquer ici que les gravures de l'*Iconologie* ne sont pas colorées pour des raisons qui restent imprécises. Quoiqu'il en soit, la perception visuelle n'est donc sollicitée et organisée qu'en fonction du seul clair-obscur, bien que certaines couleurs soient mentionnées dans le commentaire. La composition de la figure consacrée à l'Imagination (fig. 3.2) est entièrement constituée de lignes gravées avec un poinçon de même taille puisqu'elles ne varient jamais en épaisseur. Deux zones ombragées par des hachures constituent les uniques gradations de luminosité, soit une première située au bas de la figure et une autre vers le centre-droit. Les lignes de la représentation sont toutes tracées de manière étirée, même celle de forme circulaire qui encoint la personnification pour la juxtaposer à ses voisines. La composition occupe d'ailleurs presque tout l'espace intérieur délimité par ce cadre suivant un axe essentiellement vertical. Le cadre distingue également cette figure de deux autres éléments représentés sur la page : son titre et le numéro correspondant à sa position alphabétique. La composition plastique de cette figure consiste ainsi à représenter le sens dévolu à la notion d'Imagination. En guise de rappel, la plasticité d'une image concerne le clair-obscur et les couleurs qui la composent. L'iconicité picturale se rapporte quant à elle au cadre, à la contextualisation, à la taille des plans, à leur échelle et au point de vue exprimé par l'image, ces différentes articulations soutenant toutes une même codification de la plasticité. L'articulation des plans plastique et iconique permet ensuite un troisième et dernier plan, soit l'interprétation de cette même image. Cette interprétation repose ainsi sur un registre de signes distinct de celui qu'occupent les mots dans leur rapport au réel<sup>59</sup>. Un tel constat est

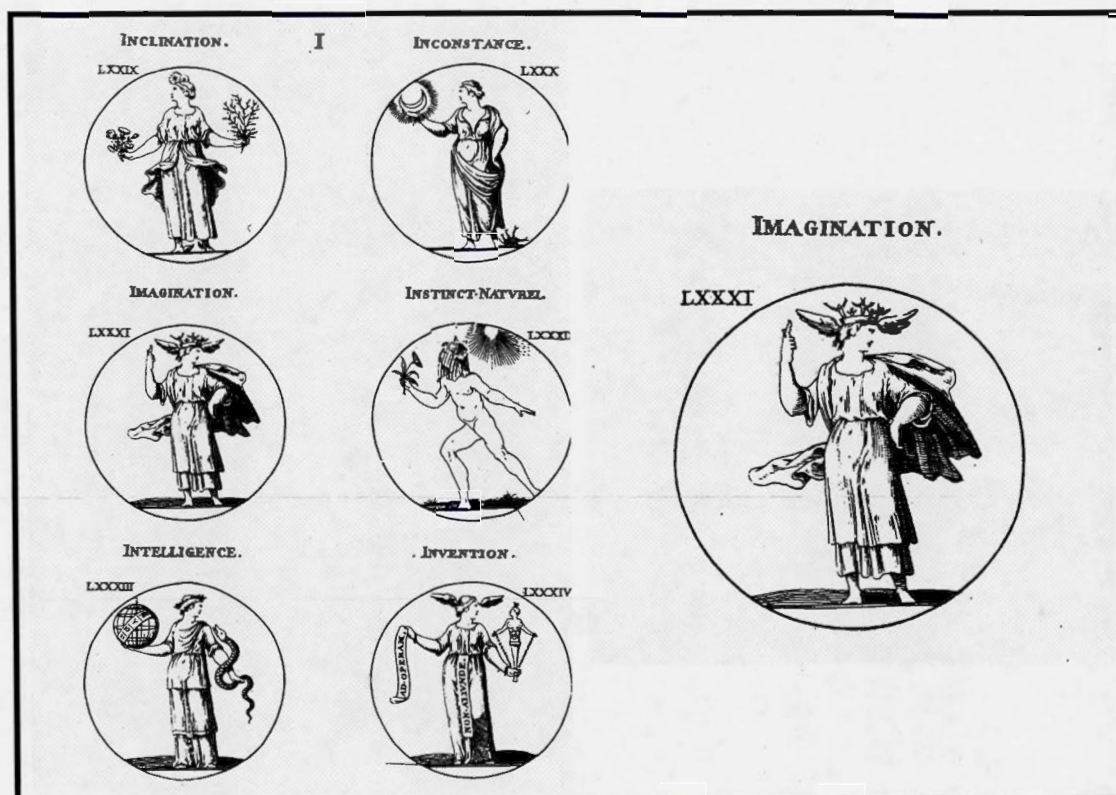
---

<sup>59</sup> Voir Saouter, *op. cit.*, pp. 13-15, 24, 53 et 94-105.



fondamental afin de bien nuancer les analyses dichotomiques suivant lesquelles Foucault et Vickers appréhendent les épistémologies de l'époque moderne.

Associée au plan plastique, l'iconicité de la figure personnifiant l'Imagination permet de constater que l'image représente une silhouette entourée d'un cadre circulaire. Cette silhouette révèle un être humain dont les hanches trahissent la féminité, une sexuation d'ailleurs corroborée par la description qu'en fait Baudoin. Cette personnification, illustrant l'Imagination d'après son titre, se tient debout, en position frontale, son visage étant toutefois tourné vers la gauche. Elle est vêtue d'une robe ajustée à la taille dont la partie arrière laisse deviner une cape agitée par le vent. Ses pieds nus sont posés sur un sol hachuré et dont la ligne horizontale découpe la portion inférieure du cadre, ce qui crée un espace blanc entre le sol et la courbe du cadre. L'index de sa main gauche pointe vers le haut, tandis que sa main droite est appuyée contre sa hanche. Enfin, elle porte une couronne ailée sur laquelle se dressent de petites figures humaines aux bras levés vers le ciel. Le cadre entourant la personnification discrimine le champ de la représentation. La figure humaine est centrée à l'intérieur de ce cadre de telle sorte que ses bras pourraient se déployer sans trop en dépasser la bordure circulaire. Bien que la figure semble porter son regard vers l'extérieur du cadre, l'expression neutre de son visage n'invite pas le lecteur à tenter de savoir ce qu'elle observe. Le lecteur n'est pas plus amené à prolonger la ligne ombragée illustrant le sol. De fait, celle-ci paraît n'être qu'un artifice visuel destiné à camper la figure dans un espace neutre, évitant ainsi de la représenter dans un état de lévitation. Quant aux éléments situés dans le hors-champ, soit le nom et le numéro de la figure, ils demeurent des référents diégétiques qui permettent au lecteur de nommer et de décoder l'allégorie de l'Imagination. Les divers éléments mentionnés ici suffisent déjà à démontrer combien le langage des images se distingue de celui des mots.



**Figure 3.2** Personnification de l'Imagination en contexte et hors-contexte.

La simplicité du champ visuel offert par cette figure influence l'aspect sommaire de sa contextualisation. De fait, la personnification de l'Imagination n'est inscrite dans aucun environnement particulier. Hormis le tracé du sol, l'espace servant au décor reste vide, ce qui contribue à centrer l'attention du lecteur sur la seule figure humaine. La représentation ne soutient nul espace tridimensionnel, la figure étant ainsi mise en évidence puisqu'elle se trouve détachée d'un fond blanc. Si le sol demeure l'unique élément indicateur de l'espace, sa contribution à une éventuelle contextualisation de la figure est toutefois presque nulle. Et si la représentation affiche un certain rapport isomorphique au réel, elle tient cependant peu compte des règles dictées par la perspective monoculaire. Un tel aspect évacue toute profondeur de champ pouvant possiblement servir à contextualiser l'image

selon une quelconque échelle des plans. Par ailleurs, l'absence de décor interdit lui aussi toute contextualisation par l'entremise d'un arrière-plan. L'emphase est donc mise sur la seule personnification de l'Imagination, laquelle détermine la taille des plans : le langage iconologique est fondé sur l'étalon humain, à l'instar de ce qu'avance Baudoin en se référant à la théorie de Protagoras selon laquelle l'Homme est la mesure des choses naturelles<sup>60</sup>. En ce qui concerne le point de vue, celui-ci est également tributaire de cette centration sur la seule personnification allégorique. Illustrée de manière frontale, soit suivant le degré zéro de la représentation réaliste, la figure humaine conforte la simplicité de l'allégorie. L'action manifestée par la figure de l'Imagination ne témoigne d'ailleurs d'aucune simultanéité visuelle, ce qui confère un point de vue atemporel à la figuration, à l'instar de ce que suggère l'absence de contexte fondé sur une échelle de plans superposés les uns aux autres. Le trajet de lecture induit par le langage iconologique reste donc essentiellement limité à l'allégorie elle-même. L'articulation icono-plastique de la personnification de l'Imagination est donc sommaire et aisément compréhensible par le lecteur. Qu'en est-il alors de son interprétation?

La composition sommaire de cette figure semble être dirigée vers un but unique, soit sa communication intelligible : il s'agit d'une image symbolique signifiant la notion d'Imagination. Ce sens devrait être directement saisi par le lecteur, ce qui rapproche cette figure des idéogrammes et des pictogrammes fondés sur l'efficacité et la rapidité du processus de communication. De fait, la figure présente peu de traits plastiques, lesquels sont organisés sommairement afin d'en permettre l'appréhension par l'entremise d'une seule centration du regard. À l'instar de l'unité minimale de lecture définie par Saint-Martin sous le nom de *colorème*, une personnification peut être perçue et décodée d'un seul coup d'œil. L'iconicité conforte ici cette impression puisque les éléments de la représentation restent limités à une seule image dépeinte schématiquement. Et puisque Baudoin décrit et explique les figures iconologiques, l'analyse sémiotique de celles-ci peut dès lors se

---

<sup>60</sup> Voir à ce sujet le commentaire consacré à la figure de la Pratique. In *Iconologie*, t. I, p. 161.



confiner à ne relever que le contexte culturel justifiant le choix de cette simplicité icono-plastique.

Les plans plastique et iconique mettent l'emphase sur la personnification et ses attributs. Si ces derniers diffèrent en quantité et en qualité d'une figure à l'autre, ils demeurent néanmoins chaque fois limités dans leur nombre comme dans leur signification. La représentation des figures semble tendre vers une certaine clarté, laquelle reste toutefois obscurcie par le sens allégorique qui est conféré au langage iconologique. En dépit de leur caractère sommaire, ces signes visuels doivent donc susciter un effort de réflexion chez le lecteur, celui-ci ayant à interpréter le sens des personnifications en se fondant sur une réciprocité signifiante entre le texte et l'image. Associée à la devise et à l'emblème, influencée aussi par la réactualisation renaissante de l'écriture hiéroglyphique, le langage iconologique s'inscrit dans une métaphorisation du monde et dans la recherche d'une langue parfaite et universelle, à l'instar du Verbe divin : ces courants marquant la culture du XVII<sup>e</sup> siècle sont explicités plus loin. Quant à la relation qu'entretient le langage iconologique avec les médailles, elle est illustrée par le cadre circulaire qui entoure la figure, de Bie ayant réalisé deux ouvrages consacrés aux médailles anciennes et modernes des grandes familles de France. Cette circularité dévolue au cadre des personnifications suggère aussi un certain rapport avec l'idée de perfection<sup>61</sup>, mais également avec l'*imago clipeata* antique et médiévale (fig. 3.3), le *tondo* de la Renaissance, voire avec les dessins réalisés par Hildegarde von Bingen (fig. 3.4) et Leonardo da Vinci, lesquels représentent également l'être humain au milieu d'un cercle. Le cadre entourant les figures semble aussi s'inspirer de l'art antique de la mémoire auquel se sont intéressés certains modernes et dont il est davantage question plus loin. En centrant le regard sur la seule figure humaine, le langage iconologique offre une composition icono-plastique concise qui permet une compréhension rapide du sens « essentiel » et donc conceptuel que dénote la personnification. Exemplifié ici par la figure de

---

<sup>61</sup> Voir à ce sujet les symboles iconologiques associés aux notions de Perfection, de Nature, d'Éternité, etc.



l'Imagination, le langage visuel de l'*Iconologie* repose donc sur une interprétation circulaire en ce qu'il présume évacuer toute possibilité d'interpréter le sens de la personnification et de ses attributs au-delà de ce qui en est dit dans le commentaire. La chaîne continue de signes est refermée : Baudoin peut ainsi avancer que le langage iconologique est « indifférent » et présenter ses figures comme de « vrais symboles ».



**Figure 3.3** Exemple d'*imago clipeata* tiré du dyptyque d'Aréobindus, Musée du Louvres.  
<[http://fr.wikipedia.org/wiki/Imago\\_clipeata](http://fr.wikipedia.org/wiki/Imago_clipeata)> (18 avril 2006).

Le langage visuel entretient donc un rapport particulier avec le réel, rapport qui ne peut être saisi par la sémiologie linguistique. Inscrit dans la sémiotique peircienne, le langage visuel de l'*Iconologie* constitue en effet un amalgame des trois grandes catégories de signes. Selon Daniel Peraya et Jean-Pierre Meunier :

La sémiotique distingue depuis C. S. Peirce trois grandes catégories de signes : l'indice lié au réel et à la contiguïté vécue, l'icône de nature analogique et le symbole, totalement conventionnel. Un signe iconique possède certaines propriétés de l'objet représenté. Toute la sémiotique visuelle s'est constituée sur ce principe d'analogie : le signe visuel ressemble à ce qu'il représente<sup>62</sup>.

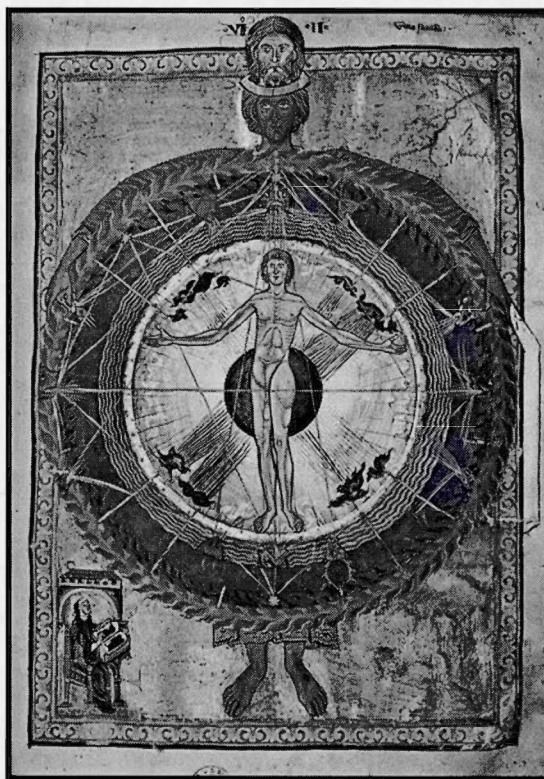
Le langage iconologique repose sur ces trois catégories : les personnifications et leurs attributs se réfèrent de manière indiciaire à la réalité concrète, tout en articulant un rapport à la fois iconique et symbolique avec cette réalité en se fondant sur des analogies conventionnelles. De fait, les yeux que la figure de l'Imagination lève vers le Ciel constituent un signe indiciaire de son lien avec la pensée et le monde des idées. Ses ailerons relèvent quant à eux de l'icône en raison de leur analogie avec la rapidité de l'activité imaginative. Enfin, la couronne attribuée à l'Imagination est un symbole signifiant de manière conventionnelle que cette faculté cognitive est logée dans le cerveau. Un lien étroit unit donc le langage visuel de l'*Iconologie* et la réalité. En ce sens, les personnifications *ressemblent* à ce qu'elles *représentent*, ce qui permet à Baudoin et certains de ses contemporains de présumer que le langage visuel constitue un langage parfait et reproduit ainsi le Verbe de Dieu. Il y a alors représentation analogique de ressemblances ontologiques. Foucault et Vickers s'égarent donc en n'appuyant leurs analyses respectives que sur le seul rapport entre les mots et les choses. Le langage visuel de l'*Iconologie* démontre en effet que qu'il est possible de *représenter* des *ressemblances*, et donc de superposer en un même rapport au réel les pôles épistémologiques associés à la science moderne et à l'occultisme. Il ne s'agit pas de démontrer que le langage peut ou non exprimer l'essence des choses, mais bien d'expliquer ce qui permet aux auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle d'en soutenir la possibilité. La nature symbolique et sémiotique du langage visuel est donc analysée dans les prochaines parties de ce chapitre afin de démontrer la coexistence des épistémologies scientifique et occulte. Trois points fondamentaux, liés à la nature

---

<sup>62</sup> Daniel Peraya & Jean-Pierre Meunier « Sémiotique et cognition : voyage autour de quelques concepts ». *Voir* (numéro consacré à l'image mentale), 16 (1), 1998, p. 20.

particulière du langage visuel, permettent de saisir comment les Modernes peuvent associer le langage visuel au Verbe divin : d'abord la nature métaphorique de ce langage visuel, lequel conjugue le champ des images et celui des idées, ce qui le rapproche du langage mental et donc de la médiation cognitive de l'imagination. Le langage visuel définit ensuite les notions abstraites de manière conceptuelle en représentant leur sens « essentiel » : les principales connotations de ces notions se recoupent au sein d'une même image, et celle-ci semble alors *dire* davantage que les mots. En vertu de ce caractère conceptuel, le langage visuel suscite aussi une compréhension plus rapide du sens que ne le peuvent les mots, à la manière de ces pictogrammes routiers dont le décodage est immédiat. Les images expriment enfin le réel de manière davantage universelle que les mots : elles transcendent les barrières linguistiques et se rapprochent ainsi de cette présumée langue originelle par laquelle Dieu nomma chaque chose selon son essence propre. Baudoin postule donc que la figure de l'Imagination exprime un sens intelligible pour tous. Le langage visuel de l'*Iconologie* exemplifie ainsi comment Baudoin et ses contemporains peuvent soutenir la possibilité de *représenter des ressemblances* : le rapport cognitif à la réalité idéale qu'entretiennent les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle est en effet trop complexe pour correspondre à une quelconque polarisation dichotomique entre science moderne d'une part et occultisme de l'autre. C'est ce dont témoigne entre autres l'horizon intellectuel de l'époque, contexte duquel il est question dans la prochaine partie ; les suivantes sont consacrées à la nature particulière du langage visuel, laquelle permet aux Modernes de postuler qu'il est possible d'exprimer l'essence des choses au moyen d'images.





**Figure 3.4** Représentation tirée du *Liber divinorum operum* d'Hildegarde von Bingen.  
 <<http://www.kliniken.de/.../Selbsthilfe/Esoterik.html>> (18 avril 2006).

### 3.4 Le symbolisme de l'image et l'horizon intellectuel du XVII<sup>e</sup> siècle

Selon Spica, le langage visuel de l'*Iconologie* partage avec le symbolisme du XVII<sup>e</sup> siècle un même fondement sémiotique<sup>63</sup>. C'est ce fondement qui distingue le langage des images de celui des mots. Tout comme les autres genres allégoriques théorisés durant la période moderne, le langage iconologique recoupe en effet les principales catégories de signes définis par la sémiotique peircienne, soit l'indice, l'icône et le symbole. De fait, la plupart des images symboliques inventées par les

<sup>63</sup> Spica, *op. cit.*, p. 15.



Modernes se rapportent au moins à l'une de ces trois catégories de signes. Ce recoupement sémiotique contribue à expliquer l'horizon intellectuel du XVII<sup>e</sup> siècle en indiquant comment le langage visuel de l'*Iconologie* et les autres genres allégoriques peuvent prétendre imiter le Verbe divin au moyen de représentations symboliques et analogiques. Spica avance au sujet de cette présomption que le symbolisme constitue pour plusieurs Modernes un code à usage humain et un langage divin<sup>64</sup>, c'est-à-dire un mode de représentation analogique qui reproduit les présumées ressemblances ontologiques entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Ces auteurs modernes affirment en effet que le signe parfait doit synthétiser le champ des idées et celui des images afin d'exprimer directement l'essence de l'Être<sup>65</sup>. Spica relève combien le symbolisme de l'image qui est codifié au XVII<sup>e</sup> siècle se distingue du langage verbal et se rapproche du Verbe divin :

Les humanistes vont tout simplement, mais très radicalement, généraliser le processus linguistique strictement dévolu aux mots en l'élargissant à un code plus englobant et plus sûr à leurs yeux [...] Ils transforment le mot et l'écriture en image. Celle-ci n'est pas un simulacre, mais une image dissemblable, analogique : c'est-à-dire "symbolique". C'est le nom "symbole" qui change de sens : chez Aristote, en toute neutralité étymologique, "symbole" est synonyme de "lien qui va du mot à la chose". Chez les humanistes, "symbole" est chargé de la conception théologique et figurative du monde. L'image symbolique, parce qu'elle est un code naturel donné par Dieu, la langue perdue de Babel, est le code le plus à même de rétablir la transparence perdue. [...] l'image symbolique figurera donc l'idéale médiation entre la chose, le mot et le signe<sup>66</sup>.

Le langage visuel codifié à l'époque cherche à imiter le Verbe divin, celui de la Création et par lequel chaque chose a été nommée selon son essence propre. À l'instar de la médiation cognitive soutenue par l'imagination entre les plans sensible et insensible de la pensée et de la réalité, celle de l'image est alors considérée comme le moyen privilégié pour exprimer cette essence. C'est dans cet horizon

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

intellectuel imprégné de théologie et d'intérêt envers le langage des images que s'inscrivent les règles académiques définies sous le terme de classicisme français<sup>67</sup>. Fondée en 1634 et comptant Baudoin parmi ses tout premiers membres, l'Académie française dirige et oriente la codification des modes théâtral, poétique, sculptural et pictural afin d'en parfaire l'expression symbolique. Le langage iconologique se campe donc dans un horizon intellectuel où l'art cherche à imiter, voire à transcender la Nature par des conventions dont l'objectivité présumée les rapporterait dès lors au *logos*. Comme les autres genres symboliques de l'époque, le langage iconologique exerce une influence remarquable sur la peinture allégorique du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>, ce mode d'expression picturale étant considéré par les académiciens comme le mode dominant la hiérarchie des genres symboliques<sup>69</sup>.

Le symbolisme de l'image est subdivisé en différents genres allégoriques au cours de la période moderne, ainsi l'emblème, la devise et le langage iconologique. À l'exemple de cet effort moderne visant à circonscrire l'encyclopédie des connaissances, « Cette mise en ordre symbolique réglée des champs du savoir [...] permet de constater [selon Spica] combien la symbolique ainsi organisée correspond à une entreprise générique de classement.<sup>70</sup> » En dépit de cette systématisation, les genres allégoriques se recoupent néanmoins en ce que Spica définit sous le terme

---

<sup>67</sup> Voir à ce sujet Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996 ; Harriet Amy Stone, *The Classical Model : Literature and Knowledge in Seventeenth-Century France*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press, 1996 ; Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique : Pascal, Racine, précieuses et moralistes, Fénelon*, Paris, Honoré Champion, 2003.

<sup>68</sup> Bar, *op. cit.*, p. 16 ; Spica écrit à ce sujet que « Les visages de la symbolique sont nombreux [...] et irriguent largement le XVII<sup>e</sup> siècle. [...] les arts en étaient imprégnés : pour ne parler que des peintres français les plus connus du XVII<sup>e</sup> siècle, on sait que Callot utilisait l'*Iconologie* de Ripa, tout comme Philippe de Champaigne, qui possédait aussi un exemplaire des *Hieroglyphica* de Piérius. Poussin connaissait bien les *Emblèmes* d'Alciat, Charles Le Brun possédait et Ripa, et Alciat [...] Point d'expression sans symbole. » (citation tirée de Spica, *op. cit.*, p. 291).

<sup>69</sup> Bar, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>70</sup> Spica, *op. cit.*, pp. 300-301.

de « grammaire symbolique »<sup>71</sup>, laquelle imprègne l'horizon intellectuel du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Cousin du langage iconologique, l'emblème investit donc lui aussi la culture de l'époque, Baudoin indiquant à ce sujet dans son *Recueil d'emblemnes divers* que « cette sorte de besogne [est] maintenant fort en usage en Europe ; ce n'est pas jusques à nos Relieurs, qui n'en fassent la principale parure des livres.<sup>72</sup> » Le second frontispice de l'*Iconologie* illustre d'ailleurs cette popularité et le recoupement des genres par deux figures tirées de l'emblème, soit une salamandre et un oiseau sous chacun desquels est associée une devise. Ces deux genres sont aussi superposés par Menestrier, lequel définit les personnifications de son *Art des Emblemes* d'une manière qui emprunte largement au langage iconologique théorisé par Baudoin :

Les figures Allegoriques des Estres Abstraits & Moraux sont les plus ingenieuses & les plus difficiles à inventer. Il est necessaire de prendre garde à leurs dispositions, & à leurs qualitez. Leurs vestemens, leurs postures, & leur air doivent estre symboliques. [...] De ces Images les unes representent *les choses naturelles*, comme sont les Elemens, le Jour, la Nuit, [...] le Temps, & les Saisons, [tandis que] Les autres sont, *les expressions de l'Ame*, de ses parties, & de ses qualitez. C'est ainsi que nous donnons du corps à ce qui n'en a point, & nous peignons sous des voiles l'Imagination, la Memoire, l'Entendement, la Raison [...] Ces symboles passent encore plus avant, & l'homme s'est voulu rendre la divinité visible. Il en fait des images de toutes sortes, & son esprit n'estant pas infini pour comprendre cette unité, qui enferme toutes les perfections dans une essence tres simple. Il divise cet estre indivisible, & en fait autant de representations differentes [...] Nous representons en Emblemes les perfections divines sans Idolatrie & si nous faisons des Images ce n'est pas pour les adorer, mais pour apprendre par des figures Enigmatiques & symboliques à connoître Dieu dans les creatures sans luy donner les defauts qu'elles ont [...]

C'est en ces representations, que l'esprit montre sa facilité à inventer, & sa fecondité. Il faut qu'il penetre parfaitement les definitions des choses, leurs qualitez, leurs causes, leurs effets, & leurs changemens pour les représenter par des choses symboliques, & c'est dans les choses materielles qu'il en faut rechercher la ressemblance la plus naïve. Cette ressemblance se trouve dans

---

<sup>71</sup> Spica, *op. cit.*, p. 305.

<sup>72</sup> Baudoin, *Recueil d'emblemnes divers*, préface (n. p.).

la proportion, que peuvent avoir deux choses de differente nature [...] Comme l'homme est la chose la plus noble & la plus parfaite de celles que nous voyons ; nous nous servons ordinairement de sa figure dans les representations [...] Pour les effets de l'ame nous ne les pouvons représenter, que par les marques exterieures, qu'ils impriment sur le corps. Ainsi nous representons l'Imagination les yeux fortement attachez sur le Ciel, les mains croisées, & le corps arrêté pource qu'elle produit sur le corps tous ces effets. On luy donne encore une robe changeante pour montrer son inconstance, un diademe, qui luy tient sur le front tendu, pour denoter que la vertu imaginative a son siege dans le premier ventricule du cerveau ; & l'on fait sortir de sa teste de petites images qu'elle forme. [...] On peut aussi représenter les perfections Divines par Analogie aux Humaines [...]

On peut dire le mesme à proportion des choses surnaturelles, qui n'étant connues, que par leurs effets, ne se peuvent aussi représenter, que par les choses, qui ont de la proportion avec ces mesmes effets. Voicy comme Monsieur Baudoin nous a peint la grace apres Cesar Ripa [...] <sup>73</sup>.

À l'instar du langage iconologique, l'emblème repose lui aussi sur un processus de représentation analogique conjuguant le champ des images et celui des idées : personifications et emblèmes constituent des images symboliques, analogiques et métaphoriques devant reproduire l'essence des formes idéelles. Dans ses *Recherches du Blason*, Menestrier définit par ailleurs le symbolisme de l'image d'une façon qui rappelle la théorie iconologique de la connaissance :

Il y a aussi six facultés de l'homme qui travaillent en Images.

- 1- LES YEUX reçoivent celles de tous les objets qui se présentent à eux comme les miroirs, et les corps polis : aussi sont-ils les miroirs de l'âme.
- 2- L'IMAGINATION grave les images dans l'âme et sur le corps.
- 3- LA MEMOIRE les imprime et les arrange.
- 4- LE JUGEMENT les moule les uns avec les autres pour les rectifier.
- 5- L'ENTENDEMENT peint et taille, puis qu'il unit les choses pour en tirer des conséquences, et les sépare par Analyse pour les connoistre.
- 6- LA VOLONTE [...] <sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Menestrier, *op. cit.*, pp. 60-65 (souligné dans le texte).

<sup>74</sup> Claude-François Menestrier, « Les Recherches du Blason. Seconde partie, de l'Usage des armoiries », Paris, Estienne Michallet, 1673, Avertissement (n. p.) ; cité dans Spica, *op. cit.*, pp. 294-295.



Ce lien étroit entre cognition et représentation symbolique fait donc en sorte que « Tous les arts, et toutes les sciences ne travaillent qu'en images, puis que tous les Arts ne sont que des imitations de la nature, et les expressions idéelles des choses que nous connoissons.<sup>75</sup> » Les genres allégoriques se recoupent par leur référence commune au processus de représentation analogique sur lequel reposent la pensée et le langage. Ce cousinage est également exposé par l'incohérence des tentatives qui visent à partager le symbolisme de l'image en différents genres allégoriques. Dans la préface de son *Recueil d'emblemés divers*, Baudoin dénombre ainsi six différences entre l'emblème et la devise<sup>76</sup>, alors que Menestrier en décline plutôt trente-et-une pour ensuite tisser une typologie de l'emblème<sup>77</sup> dans laquelle il souligne la pluralité des conventions symboliques :

Ceux qui admettent les corps fabuleux, & les rapports aux fables dans la devise, mettroient cet Embleme au rang des devises heroïques, & auroient les deux Tasses & Paul Jove pour garands de sa justesse, mais comme je fais profession de m'attacher aux regles scrupuleuses du Bargagli, du Ferro, de l'Aresi, & à une partie de celles de l'Abbé Thesoro, je l'ay rangée entre les Emblemes<sup>78</sup>.

Dans sa *Philosophie des Images*, Menestrier ajoute que les conventions symboliques manquent de cohérence, ce qui entrave entre autres l'élaboration d'un code unique afin de représenter les notions abstraites. À l'instar des règles académiques définies durant le XVII<sup>e</sup> siècle, les opinions divergent ici aussi selon les auteurs :

Les sentimens de ceux qui en ont donné les regles sont si opposez les uns aux autres, qu'il est impossible de rien établir de certain dans cette opposition, si l'on ne prend d'autres routes que celles qu'ils ont prises ; & si au lieu du nombre & de l'autorité qui l'emportent d'ordinaire dans la plupart des jugemens, on n'a recours à la raison, & à une discussion qui

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>76</sup> Baudoin, *Recueil d'emblemés divers* (n. p. et souligné dans le texte).

<sup>77</sup> Menestrier, *L'Art des Emblemes*, pp. 23-30.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 128.

redvise ces sentimens aux premiers principes des choses, pour en reconnoistre la verité. C'est ce qui m'a obligé de commencer par un jugement de deux cens Autheurs qui ont écrit des Devises : ou exposant fidelement les sentimens de chacun, je laisse aux Lecteurs a remarquer cette diversité d'opinions, qui n'établit rien de solide, & la necessité qu'il y a de prendre d'autres mesures pour donner un veritable Art des Devises, comme je tâcheray de faire un jour<sup>79</sup>.

En dépit de leurs articulations présumées distinctes et du manque de cohérence de leurs règles respectives, les différents genres allégoriques reposent sur un même symbolisme de l'image, ce que Baudoin précise dans son *Recueil d'emblemes divers* :

Par ces differences [auxquelles je pourrais en ajouter plusieurs autres] il est aisé de juger, Qu'il s'en faut beaucoup que l'Embleme & la Devise ne soient une mesme chose ; Or pource que cette derniere est comprise sous le mot general de *Symbole*, entant qu'il signifie une Marque, où se cache quelque secrette pensee.<sup>80</sup>

Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Emanuele Tesauro soutient également l'unité des genres allégoriques sous un même symbolisme de l'image dans son *Idée de la Parfaite Devise* :

J'ai dit en premier lieu que la devise est un signe ou un symbole, qu'Hérodote l'appelait précisément signe et que l'on appelait signes les devises des armées. Mais c'est là un nom générique qui subsume des espèces très nombreuses, à savoir la simple inscription, le chiffre, l'énigme figurée, le revers de médaille, l'hiéroglyphique, l'emblème et la devise. [...] De la multiplication des différences naît la confusion des définitions et tous ces nœuds autour des propriétés et du nombre déterminé de ces symboles<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Claude-François Menestrier, *La Philosophie des Images*, vol. I. Intro. de Stephen Orgel, New York, Garland Publishing, 1979 (1682), préface (n. p.).

<sup>80</sup> Baudoin, *Recueil d'emblemes divers*, préface (n. p. et souligné dans le texte).

<sup>81</sup> Emanuele Tesauro, « Idée de la Devise Parfaite ». Trad. par Florence Vuilleumier, Paris, Les Belles-Lettres, 1992 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 301.

Un autre recouplement explicite des genres allégoriques est exposé par la manière selon laquelle Baudoin désigne diversement les personnifications par les termes Figures, Tableaux, Peintures, Images, Emblèmes, Hiéroglyphes et Portraits<sup>82</sup>. Le langage visuel est au cœur du symbolisme qu'exposent l'*Iconologie* et les autres formes d'expression artistique de l'époque. Si les différents genres allégoriques se recoupent en un même symbolisme de l'image, ils puisent aussi leurs références aux mêmes sources, contribuant ainsi à exposer la cohérence de l'horizon intellectuel dans lequel s'inscrit le langage iconologique.

Les emblèmes, devises, personnifications et autres expressions allégoriques partagent en effet un même corpus de références parmi lesquelles les auteurs anciens occupent une position prééminente<sup>83</sup>. Au tout début de sa préface à l'*Iconologie*, Baudoin souligne à ce sujet que les images symbolisant des idées :

n'ont point de regle plus assurée, ny plus universelle qu'une vraye imitation des memoires de l'Antiquité, qui par le soin des Latins & des Grecs se trouvent escrits dans leurs Livres, ou gravez sur les Medailles ou sur les marbres. Lon travaille en vain sans ces Originaux & sans ces Modelles, que l'on ne peut abandonner ny perdre de veuë, à moins que de se rendre coupable, ou d'ignorance, ou de presumption<sup>84</sup>.

Menestrier affirme pareillement que les représentations symboliques « doivent estre autorisées par la pratique des Anciens, dont on cite les autoritez quand on explique ces peintures.<sup>85</sup> » Les académiciens français soutiennent eux aussi cette règle, ainsi Félibien lorsqu'il affirme que « ceux qui n'ont nulle lumière d'esprit, qui s'éloignent des règles des Anciens [...] ne soient sujets à faire de fort mauvais

---

<sup>82</sup> Voir entre autres les figures de l'Acte vertueux, de l'Amitié, de l'Astrologie, de l'Amour divin, de l'Autorité, de l'Éternité et de la Prélature.

<sup>83</sup> Lee, *op. cit.*, p. 91.

<sup>84</sup> Baudoin, *Recueil d'emblemes divers*, préface (n. p.).

<sup>85</sup> Menestrier, *L'Art des Emblemes*, p. 8.

ouvrages.<sup>86</sup> » Dans un passage de son *Cours de peinture par principes* paru au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Piles indique toujours que les ouvrages antiques constituent les sources d'inspiration les plus assurées afin de peindre des allégories, sinon les seules puisqu'elles sont incontestables<sup>87</sup>. La tirade que Charles Perrault consacre à l'allégorie dans son *Parallèle des anciens et des modernes* puise également ses exemples dans l'Antiquité<sup>88</sup>. Fidèles à cette tradition, les allégories du langage iconologique sont d'abord « de l'invention des Anciens »<sup>89</sup>, Baudoin s'inspirant des philosophes, naturalistes, poètes et théologiens de l'Antiquité<sup>90</sup>. Le sens des figures est ainsi développé à partir d'ouvrages tels que la *Rhétorique* d'Aristote, l'*Histoire naturelle* de Pline et les *Métamorphoses* d'Ovide. Les différents genres allégoriques tirent aussi leurs symboles de la mythologie. La figure iconologique de la Force ressemble par ailleurs à un emblème de Menestrier dans lequel Hercule terrasse une hydre avec sa massue<sup>91</sup>. Les monnaies et médailles antiques servent également de modèles pour les représentations symboliques, en témoigne le cadre circulaire des figures iconologiques et, plus explicitement, la personnification de la Sureté qui « est copiée sur une ancienne Medaille de Macrin »<sup>92</sup>. À l'instar des emblèmes et de leur instruction morale, le langage iconologique puise son inspiration de la Bible et de théologiens médiévaux tels que saint Augustin, Isidore de Séville et Avicenne<sup>93</sup> : savoir divin et vertu humaine demeurent en effet étroitement liés l'un à l'autre au sein de l'*Iconologie*. Certaines inventions modernes l'emportent quelquefois sur le

---

<sup>86</sup> Félibien, *op. cit.*, p. 113.

<sup>87</sup> Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 39, 92-94 et 221.

<sup>88</sup> Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Munich, Eidos Verlag, 1964, pp. 138-142.

<sup>89</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 131.

<sup>90</sup> Voir entre autres les figures de l'Aurore, du Conseil, de la Divinité et de l'Harmonie.

<sup>91</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. II, p. 65 ; Menestrier, *L'Art des Emblèmes*, pp. 139-141.

<sup>92</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 180.

<sup>93</sup> Voir entre autres les figures de la Chasteté, de la Discretion, de l'Espérance et de l'Exercice.



modèle des Anciens, à l'exemple des images peintes dans les palais, cabinets et galeries d'Europe<sup>94</sup>. Baudoin écrit à propos de cette influence moderne que « Les Egyptiens representoient la [Rumeur] par un homme armé, qui s'en alloit semant la division de toutes parts, & dardoit un Javelot, comme il se void peint icy. Mais il semble qu'il seroit mieux d'en tirer le Tableau de la description que les Poètes en font d'ordinaire », et le traducteur de conclure son commentaire en citant une strophe de Malherbe<sup>95</sup>, ce qui réaffirme l'appropriation personnelle et culturelle de l'*Iconologie* par Baudoin. Outre ses nombreuses références tirées de Dante, Boccaccio, Guarini, Ficino et Tasso<sup>96</sup>, le langage iconologique se réfère également aux emblèmes élaborés par Alciati durant le premier XVI<sup>e</sup> siècle. Dans son commentaire de la Force d'amour, Baudoin précise en effet que « Cette Peinture d'Amour est une copie d'un Embleme d'Alciat, qui en a tiré l'original d'une Epigramme Grecque, qui luy sert d'explication, & que j'ay ainsi traduite.<sup>97</sup> » Les différents genres allégoriques théorisés au cours de l'époque moderne se subsument donc en un même symbolisme de l'image dont les signes visuels sont à la fois ancrés dans la tradition et associés à la possibilité d'imiter le Verbe divin.

L'importance accordée au signe visuel durant l'époque moderne est considérée par Spica comme le symptôme d'une crise à travers laquelle s'établit un décalage entre le langage verbal et la réalité : en donnant corps aux notions abstraites, l'image comblerait l'aporie des mots<sup>98</sup>. Les conventions symboliques visent en ce sens à rapprocher le langage visuel du Verbe divin. De même, le langage des images vise à reproduire et à exprimer analogiquement l'essence

---

<sup>94</sup> Menestrier, *L'Art des Emblemes*, épître (n. p.) et p. 122 ; Voir également les figures iconologiques de l'Harmonie, de l'Invention, de la Persévérance et de la Vertu héroïque.

<sup>95</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 174.

<sup>96</sup> Voir entre autres les figures de l'Amour vertueux, du Midi, de la Symétrie, de l'Expérience et de l'Amour dompté.

<sup>97</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 78.

<sup>98</sup> Spica, *op. cit.*, pp. 31, 51-53 et 78.

présumée ontologique des choses. Le père Caussin avance ainsi dans son *Eloquentiae sacrae et humanae Parallela libri* paru en 1619 que la symbolique tire ses origines de la langue divine : « [elle] est en effet la langue des Anges, et a reçu ce nom de l'Apôtre [Paul] ; elle l'est, non pas en ce que les Anges auraient des langues, mais en ce qu'ils possèdent quelque chose de supérieur aux idiomes humains »<sup>99</sup>. À l'instar de Menestrier, père Caussin définit ensuite le symbolisme d'une manière qui rappelle la théorie de la connaissance exposée à travers l'*Iconologie* :

L'éloquence véritable est une semence des cieux, un rayon pris à la source de la lumière éternelle ; plus on y excelle, plus on s'approche des splendeurs divines et on obtient commerce avec elles. Et pour parler plus explicitement : l'âme humaine en affinité avec Dieu, la souveraine Eloquence peut la revendiquer comme sienne. L'esprit est le reflet de Dieu, Dieu est l'esprit, l'éloquence est divine. Ce qu'est Dieu dans le monde, l'esprit l'est dans le corps, et l'éloquence, dans la vie du monde<sup>100</sup>.

L'esprit humain doit s'élever vers la réalité céleste afin d'en concevoir et d'en exprimer les formes idéelles au moyen de représentations symboliques. Le langage visuel s'apparente donc davantage au langage mental que ne le peuvent les mots. Ferwerda relève d'ailleurs à ce sujet :

[qu'il] reste un décalage pénible entre le pensé et l'exprimé, que tout homme pensant s'évertue à supprimer en aiguisant l'instrument du langage et en l'adaptant aux besoins particuliers du monde supérieur. Lorsque, de cette manière, le décalage se trouve réduit au minimum et que la parole et la pensée se rapprochent l'une de l'autre jusqu'à se toucher, on pourra tenter à nouveau de transmettre à ses prochains, aussi intégralement que possible, les étincelles « divines » qui se sont détachées de leur fond intelligible<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Nicolas Caussin, « *Eloquentiae sacrae et humanae Parallela libri* », Paris, J. Libert, 1643 (1619), préface, p. 2 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 259.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 259-260.

<sup>101</sup> Ferwerda, *op. cit.*, p. 1.

Baudoin et certains auteurs des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles affirment en ce sens que le symbolisme de l'image comblerait ce décalage entre la pensée et le langage verbal. La théorie sémiotique leur donne d'ailleurs raison puisque le rapport que le langage visuel entretient avec le réel se distingue de celui soutenu par le langage verbal. Garin met en contexte cette aporie entre les mots et les choses en indiquant que « La crise de l'unité langue-culture représente [...] la rupture de l'unité spirituelle des hommes ; et cette division du monde coïncide [...] avec celle du latin.<sup>102</sup> » L'avènement du protestantisme et le déclin du latin en tant que langue commune jouent donc un rôle dans la crise que traverse le rapport linguistique à la réalité durant l'époque moderne. Le symbolisme de l'image entre alors en scène : son langage visuel est considéré comme un instrument susceptible de ressouder la communauté humaine et de la rapprocher de Dieu. Garin écrit à propos de cette quête d'unité :

L'idéal encyclopédique domine le XVII<sup>e</sup> siècle et se relie d'une part à l'image de l'homme microcosme, synthèse et maître de l'univers, d'autre part au concept de l'unité universelle, rythmée selon des lois ou des règles rationnelles, mathématiquement traduisibles, moyennant des mesures précises. Seulement on passe désormais de l'univers du langage, c'est-à-dire des termes mentaux et des signes verbaux, à l'univers des choses : du vocabulaire à la pure et simple encyclopédie, par la soudure entre mot et chose, entre esprit-miroir du monde et monde. [...] Le réel, qui n'était abordé qu'indirectement, est maintenant ramené au premier plan, joue un rôle privilégié, même si la chose se prolonge de nouveau dans l'image qui la représente, et dans le mot qui l'indique ; même si le seul langage véritablement privilégié est le langage *visuel* de Dieu. L'univers se traduit exactement dans l'univers des signes ; l'ordre et la connexion des termes correspondent exactement à l'ordre et à la connexion des choses : le vocabulaire correspond à l'encyclopédie<sup>103</sup>.

Comme en témoigne Baudoin dans *l'Iconologie*, le langage visuel déjoue sa propre équivocité en exprimant l'unité originelle entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Toute équivocité est dès lors éclipsee par ce rapport analogique au réel qui, selon

---

<sup>102</sup> Garin, *op. cit.*, p. 98.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 200-201 (souligné dans le texte).

Fattal, « a pour fonction d'établir un lien entre les domaines les plus hétérogènes, les plus "séparés", [légitimant] ainsi un discours commun sur ces réalités »<sup>104</sup>. Ce rôle conféré à l'analogie est aussi soutenu par Piguet dans son étude consacrée au rapport entre le langage, la pensée et la réalité<sup>105</sup>. En raison du rapport symbolique et analogique qu'elle entretient avec la réalité idéale, l'image se distingue des mots, ce que Cornuéjols rappelle en soulignant la nature métaphorique du langage visuel. De fait, « l'image serait doublement codée (de façon verbale et imagée), alors que le mot permettrait plus difficilement la génération d'une image mentale.<sup>106</sup> » Encore une fois, ce point de vue coïncide avec la médiation cognitive de l'imagination, laquelle conjugue en effet le champ des images et celui des idées. Cornuéjols ajoute que « Le symbole iconique (versus le symbole verbal) est le degré extrême de simplification, il représente l'objet, mais nul n'a besoin d'avoir une quelconque ressemblance avec celui-ci. [...] Il y a donc transformation de l'information connue sur les traits caractéristiques de l'objet et codage des traits les plus saillants.<sup>107</sup> » Comme le précise la définition du langage iconologique, la relation entre l'idée et sa personnification repose idéalement sur une tension métaphorique, c'est-à-dire sur une ressemblance analogique entre deux choses de différentes natures partageant néanmoins un sens commun.

Le signe visuel résout ainsi cette crise du langage verbal en exprimant l'Être au moyen de représentations symboliques. La prééminence du langage visuel sur sa contrepartie verbale est ainsi relevée par Vinci dès le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle :

Considère alors ce qui est le plus essentiel à l'homme, son nom ou son image? Le nom change selon le pays ; la forme n'est point changée, sauf par la mort. [...] Alors que la peinture embrasse toutes les formes de la nature, vous n'avez que les mots, point universels comme les formes. Vous avez les effets des manifestations, nous avons les manifestations des effets. [...] Si

---

<sup>104</sup> Fattal, *op. cit.*, p. 17.

<sup>105</sup> Piguet, *op. cit.*, p. 156.

<sup>106</sup> Cornuéjols, *op. cit.*, pp. 184-185.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 81.



vous savez évoquer et décrire les apparences des formes le peintre peut les montrer animées, avec des lumières et des ombres qui créent les expressions mêmes des visages ; en cela votre plume ne saurait égaler notre pinceau<sup>108</sup>.

Le signe visuel transcende donc le rapport entre les mots et les choses en représentant l'essence du réel. De nombreux modernes soutiennent cette prééminence de l'image sur les mots, ainsi Jacob Masen dans son *Speculum Imaginum veritatis occultae* publié en 1650 :

Nous pouvons nous servir des signes et des images à la place de la voix et de l'écrit : ce que la voix offre, par un son articulé, et ce que l'écriture offre par les lettres de l'alphabet, cela même, nous pouvons, grâce aux images des créatures, l'imprimer de nos pensées dans l'esprit d'un autre. Et c'est exactement ainsi que le muet peut parler ou le sourd peut comprendre : avec des signes convenus, ou bien il explique sa pensée, ou bien il comprend celle d'un autre. [...]

Les mots sont souvent mensongers, mais la chose, quand c'est elle-même qui parle, jamais – sauf si, par extraordinaire, on ne l'a pas bien comprise. Les mots s'enfuient facilement, dans la mesure surtout où ils sont moins soignés ou médités, et permettent moins de former en son esprit une image parfaite des choses. Tandis que les choses elle-mêmes, qu'elles entretiennent un certain rapport de similitude avec les significations ou tout au moins qu'elles frappent les sens par leur apparence davantage sensible, et plus capable de former l'image du vrai, s'installent plus immédiatement et plus solidement dans la mémoire<sup>109</sup>.

En raison de sa nature à la fois symbolique, analogique et métaphorique, le langage visuel est donc considéré comme le mode d'expression susceptible d'imiter au plus près le Verbe divin. Cette manière par laquelle le langage visuel transcende le langage verbal se manifeste bien à travers la parenté conflictuelle qui unit la peinture et la poésie.

---

<sup>108</sup> Léonard de Vinci, Ms. 2038 Bib. Nat. 20 r., *Les Carnets de Léonard de Vinci*. Trad. par Louise Servicien, Paris, Gallimard, 1942, pp. 226-228 ; cité dans Saouter, *op. cit.*, p. 95.

<sup>109</sup> Jacob Masen, « *Speculum Imaginum veritatis occultae...* », Cologne, J. A. Kinckius, 1664 (1650), pp. 65 et 67 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 265.

### 3.5 Poésie muette et Peinture parlante

De tous les modes d'expression symbolique, la peinture est privilégiée par plusieurs auteurs modernes afin de reproduire l'essence de l'œuvre divine. Baudoin affirme à ce propos dans *l'Iconologie* « que pour plusieurs avantages qu'a la Peinture par dessus les autres Arts, elle merite à bon droit d'estre universellement dans l'approbation, & dans l'estime des hommes.<sup>110</sup> » Cette prééminence de l'image sur le mot est ainsi circonscrite par Lichtenstein :

Le discours doit faire image. Toute la théorie classique de la représentation s'exprime dans cette exigence imposée au langage de produire des effets analogues à ceux de l'image. Référence absolue d'une nouvelle forme d'intelligibilité, la forme visible impose au XVII<sup>e</sup> siècle ses conditions au discours en lui demandant de se donner les moyens d'une visibilité sinon réelle, du moins métaphorique. Car l'idée de représentation implique une analogie fondamentale dont les effets se font sentir tant dans le domaine du langage que dans celui de l'image. [...] Si l'écriture est soumise aux conditions de la parole, la parole est jugée aux critères de la peinture. Si penser c'est parler, parler c'est peindre et la seule écriture raisonnable est donc celle qui a la vivacité de la parole et les qualités représentatives de la peinture<sup>111</sup>.

Tout rapport à la réalité est étroitement lié à l'image au cours de la période moderne. Le signe visuel transcende le langage verbal, en dépit du cousinage linguistique qui les unit l'un à l'autre. Cette parenté conflictuelle est relevée par le propos même de *l'Iconologie* puisque l'ouvrage constitue un répertoire de modèles allégoriques destinés entre autres aux peintres et aux poètes. Les commentaires consacrés aux figures de la Peinture et de la Poésie (fig. 3.5) témoignent d'ailleurs de cette relation ambivalente entre langage visuel et langage verbal.

Suivant leurs commentaires respectifs, la Peinture et la Poésie reposent sur un même processus de représentation analogique. Baudoin indique ainsi que « La

<sup>110</sup> Baudoin, *Iconologie*, préface (n. p.)

<sup>111</sup> Lichtenstein, *op. cit.*, p. 38.

Poésie [est] selon Platon [...] une expression des choses divines, dont une fureur celeste embraze l'entendement. » Afin de dénoter ce rapport qu'elle entretient avec l'expérience rationnelle et la représentation, la figure de la Poésie est montrée « pensive, & toute enflammée, pour faire voir, Que le Poète a l'ame tousjours pleine d'un feu qui luy est inspiré d'en haut, & qui luy eschauffe l'imagination ». De même, « Sa Robe estoillée est un symbole de la Divinité, puisque selon les Poètes, ce bel Art tire son origine du Ciel ; & ses Mammelles pleines de lait signifient la fécondité des pensées & des inventions, qui sont l'ame de la Poésie.<sup>112</sup> » Quant à la Peinture, elle est définie comme « ce bel Art [...] que le Peintre désigne dans son entendement, avant de [le] représenter par les couleurs ». Cette référence au processus de représentation analogique est renchérie par Baudoin lorsqu'il indique que l'art pictural imite la nature par ses productions :

Par le Masque qui luy pend au col attaché à une chaisne, il est démontré que l'Imitation & la Peinture sont inseparables ; & par les chaisons, qu'elles ont ensemble une liaison mutuelle ; estant veritable, comme le remarque Ciceron dans sa Rhétorique, que le Peintre n'apprend pas toutes les choses d'un meilleur Maistre que luy ; mais que d'une seule chose il en tire les idées, qui sont comme enchainées pour la ressemblance, & la conformité qu'elles ont<sup>113</sup>.

Baudoin distingue cependant le langage pictural de sa cousine poétique puisque :

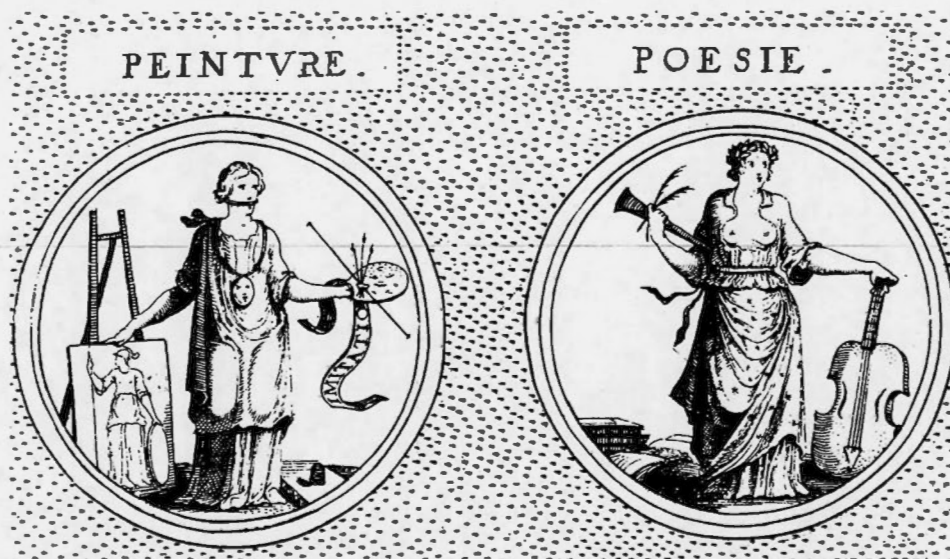
s'il se remarque de la difference en leur façon d'imiter, elle se fait par opposition. Car les divers accidents que le Poète rend comme visibles à l'entendement par les regles de son Art, sont si bien considerez par le Peintre, que par leur moyen il rend intelligibles à l'esprit les choses signifiées; d'où il s'ensuit que le principal plaisir que l'on tire de ces deux Professions, consiste en ce que par la subtilité de leur Art elles trompent la Nature, l'une se faisant entendre par les Sens, & l'autre par l'Intellect<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, pp. 158-159.

<sup>113</sup> *Ibid.*, t. II, p. 183-184.

<sup>114</sup> *Ibid.*



**Figure 3.5** Personnifications de la Peinture et de la Poésie.

Cette définition souligne combien les personnifications de l'*Iconologie* conjuguent le champ des idées et celui des images : à l'instar du langage mental, cela lui permet d'exprimer l'essence des formes idéelles en reproduisant la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. À l'exemple de la médiation cognitive soutenue par l'imagination entre les expériences sensorielle et rationnelle, poésie et peinture se recoupent en un même processus de représentation analogique : elles partagent un langage métaphorique. Les personnifications s'inscrivent en effet dans un horizon intellectuel au sein duquel :

[l']On citait fréquemment et avec conviction la formule attribuée à Simonide par Plutarque : la peinture est une poésie muette, la poésie est une peinture parlante. Et la comparaison célèbre d'Horace, *ut pictura poesis* – "la poésie est comme la peinture" –, dont les critiques d'arts voulaient infléchir la lecture en "la peinture est comme la poésie", était invoquée toujours davantage comme la reconnaissance définitive d'une parenté beaucoup plus étroite entre les deux sœurs qu'Horace ne l'aurait probablement admis<sup>115</sup>.

<sup>115</sup> Lee, *op. cit.*, pp. 7-8.



Cette réinterprétation de la formule *Ut pictura poesis* est soutenue par plusieurs contemporains de Baudoin, entre autres Menestrier selon qui « la peinture est une Poésie muette ; & la Poésie une peinture parlante »<sup>116</sup>. Baudoin soutient quant à lui l'existence d'une « ressemblance entre l'Art du Peintre, & celui de l'Orateur ; puis qu'il arrive souvent, que l'un ne persuade pas moins bien par les yeux que l'autre par les paroles.<sup>117</sup> » En dépit de la distinction sémiotique entre signe visuel et signe verbal, ceux-ci se recoupent néanmoins au XVII<sup>e</sup> siècle en cherchant tous deux à représenter l'essence des formes divines. Spica indique ainsi que la formule *Ut pictura poesis* est « redéfinie [durant l'époque moderne] comme une commune aspiration de la peinture et de la poésie à incarner l'Idée »<sup>118</sup> au sens où l'entend Baudoin dans *Iconologie*. Dans ses *Deux dialogues de l'invention poetique* publiés en 1560, Daniel d'Auge associe déjà le symbolisme poétique à une théorie de la connaissance :

Le poete se peult nommer interprete des dieux, l'intellect humain se faisant divin par la cognoissance et impression des habitudes speculatives, par lesquelles il cognoist les causes des especes, et qui l'unit à ce qui est appelé Agent lequel est la lumiere intellectuelle qui lui donne lumiere pour recevoir et contempler les objets, comme le soleil à nos yeux pour voir les choses visibles<sup>119</sup>.

La poésie partage d'ailleurs avec la peinture cette possibilité de saisir et de représenter l'essence des formes idéelles. L'art reproduit l'œuvre divine. Félibien écrit à ce propos « [qu']Il n'y a rien en quoi l'homme imite davantage la toute-puissance de Dieu, qui de rien a formé cet univers, qu'en représentant avec un peu

---

<sup>116</sup> Menestrier, *L'Art des Emblemes*, p. 78.

<sup>117</sup> Baudoin, *Iconologie*, préface, (n. p.)

<sup>118</sup> Spica, *op. cit.*, p. 207.

<sup>119</sup> Daniel d'Auge, *Deux Dialogues de l'invention poetique, de la vraye cognoissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable : tres-utiles à chascun desirant bien faire, dire et deliberer, ainsi qu'en ont traicté les Anciens*, Paris, R. Breton, 1560, f° 57 v / 58 r. ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 194.

de couleurs toutes les choses qu'Il a créées »<sup>120</sup>. L'avocat académique M. de Charmois abonde dans le même sens :

il est très certain que les peintres sont les imitateurs des ouvrages de leur Créateur, et qu'avec de la poussière détrempée d'eau ou d'huile, ils font paraître sur une superficie plane toutes les choses qui ont pu être ou desquelles nous pouvons nous former quelque idée ; [...] cette écriture universelle (*i.e.* la peinture) qui fait voir en un moment ce que les écrivains ont peine à déduire en plusieurs paroles<sup>121</sup>.

Ce caractère à la fois conceptuel et universel propre au langage pictural est étayé plus loin dans ce chapitre. Auparavant, il convient de souligner ici que la poésie s'apparente à la peinture en ce qu'elle repose aussi sur une expression métaphorique de la réalité. Si la peinture est une « Poésie muette », la poésie est quant à elle une « Peinture parlante ». Autrement, le langage visuel se distingue de sa cousine verbale par ses diverses particularités sémiotiques, à l'exemple de ce caractère conceptuel et universel qui lui est propre. Le cousinage entre peinture et poésie est d'ailleurs exposé par le lien étroit qui unit les figures iconologiques à la théorie poétique de Torquato Tasso, dit Le Tasse. Cet académicien italien est non seulement l'ami de Ripa<sup>122</sup>, mais Baudoin est également le premier traducteur français de sa *Gerusalemme liberata* (*Jérusalem délivrée*). De même, le commentaire consacré aux figures iconologiques se réfère ponctuellement aux écrits de Tasso<sup>123</sup>. La théorie poétique de ce dernier est essentiellement développée dans le *Discorsi del poema heroico* (*Poème héroïque*) où Tasso associe selon Spica « inspiration divine du poète et théorie idéale de la connaissance [pour ainsi faire] de la poésie le synonyme de connaissance et de vérité divine. »<sup>124</sup> Une relation

---

<sup>120</sup> André Félibien, « De l'origine de la peinture », 1668, p. 10 ; cité dans Dauvois, *loc. cit.*, p. 158.

<sup>121</sup> Cité dans *Ibid.*

<sup>122</sup> Spica, *op. cit.*, p. 197.

<sup>123</sup> Voir entre autres les figures de l'Amour dompté et de l'Invention.

étroite unit aussi la théorie poétique de Tasso aux théories de la connaissance et du langage visuel qui sont exposées dans *l'Iconologie*. Tasso y associe savoir et vertu, tout en faisant du symbolisme poétique un moyen d'exprimer les formes idéelles telles que représentées grâce à la médiation qu'articule l'imagination entre les expériences sensorielle et rationnelle :

le poète est un inventeur [...] d'images, comme s'il était un peintre parlant [...] et en cela semblable au théologien divin, qui forme les images et commande qu'elles soient. Et si la dialectique et la métaphysique, qui fut la divine philosophie des païens, ont eu une si grande conformité qu'elles furent tenues pour équivalentes par les Anciens, il n'y a rien d'étonnant à ce que le poète soit à peu près comme le théologien et le dialecticien. La philosophie divine, ou la théologie, selon le nom qu'on lui donnera, se divise en deux parties, une divisible et une indivisible [...] la partie la plus secrète de la théologie, celle qui est contenue dans les signes et qui a la vertu de rendre parfait, est en rapport de convenance avec la partie indivisible de notre esprit, c'est-à-dire l'intellect pur. L'autre partie, qui aspire à la connaissance, et qui la montre, [est attribuée] à la partie divisible de l'esprit, beaucoup moins noble que l'indivisible. Il s'ensuit de là que conduire l'esprit à la contemplation des choses divines et l'y éveiller grâce à des images, comme le font le poète et le théologien mystique, est une opération infiniment plus noble que d'éduquer l'esprit par des démonstrations, tâche dévolue au théologien scolastique. Donc, le théologien mystique et le poète l'emportent en noblesse sur tous les autres [...] Donc le poète inventeur d'images n'est pas un illusionniste<sup>125</sup>.

Tout comme dans *l'Iconologie*, la théorie poétique de Tasso soutient la possibilité de représenter la réalité divine au moyen de métaphores. L'art imite la nature et en perfectionne la matière en la rapportant aux formes idéelles. Ces théories s'inscrivent toutes deux dans un horizon intellectuel imprégné de théologie et au sein duquel le symbolisme de l'image permet de représenter l'essence des formes idéelles. Tasso poursuit à ce sujet en indiquant que :

---

<sup>124</sup> Spica, *op. cit.*, p. 197.

<sup>125</sup> Torquato Tasso, « Discorsi dell' Arte Poetica e del Poema eroico », a cura di Luigi Pona, Bari, Laterza e figli, 1964 (1<sup>e</sup> éd. Venetia, Vassalini, 1587), p. 89 ; cité dans Spica, *op. cit.*, pp. 199-200.



Si les images sont images des choses qui existent, alors cette imitation appartient à l'imitateur par images. Mais quelles sont donc les choses, direz-vous, qui existent? Les intelligibles ou les visibles? A coup sûr, ce sont les intelligibles, toujours selon le jugement de Platon, pour qui les choses visibles relèvent du non-être, tandis que seules les intelligibles relèvent de l'être [au sens où l'entend Eco]. Donc, les [formes idéelles] sont plus existantes que n'importe quelle chose humaine<sup>126</sup>.

À l'instar de la théorie iconologique de la connaissance, la raison guide ici aussi l'imagination à travers le processus de représentation analogique : Tasso distingue cette imagination objective de l'imitation fantaisiste qui ne repose que sur la seule expérience des sens. Les métaphores poétiques et picturales conçues par cette imagination objective expriment l'essence des formes divines par de « vrais symboles » analogiques, inventés par l'être humain ou inspirés de Dieu. Tasso explicite ce propos en avançant que :

notre esprit lui-même est le peintre qui va peignant dans l'âme selon ces similitudes les formes du courage, de la tempérance, de la prudence, de la justice, de la foi, de la piété, de la religion, et de toutes les autres vertus qui s'apprennent au bout d'une longue pratique, ou que la grâce de Dieu confère<sup>127</sup>.

Ce parallèle étroit entre la théorie poétique de Tasso et la perspective cognitive exposée dans *l'Iconologie* démontre combien le rapport symbolique à la réalité privilégie la métaphore afin de donner forme au monde des idées. En effet, la métaphore constitue pour plusieurs auteurs modernes le mode d'expression idéal afin de reproduire la nature énigmatique de la langue divine. Comme l'écrit Garin, « les Saintes Écritures sont [...] pleines de figures, de métaphores, de comparaisons.<sup>128</sup> » Le langage iconologique privilégie ainsi la ressemblance métaphorique : à l'instar de ce qu'expose la théorie iconologique de la connaissance, la métaphore donne corps aux notions abstraites en conjuguant l'expérience

<sup>126</sup> Tasso, « Discorsi dell' Arte Poetica... », pp. 89-91 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 200.

<sup>127</sup> Tasso, « Discorsi dell' Arte Poetica... », p.61 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 198.

<sup>128</sup> Garin, *op. cit.*, p. 47.



sensorielle et sa contrepartie rationnelle. La sémiotique du langage visuel théorisée par Saint-Martin et Saouter conforte d'ailleurs une telle perspective. De fait, toute interprétation des images repose d'abord sur la *perception* des choses. Peraya et Meunier avancent à ce sujet que « Les catégories de la connaissance [...] sont décrites comme émergeant de notre rapport corporel au monde ou de rapports métaphoriques induits par notre expérience.<sup>129</sup> » Les sémioticiens du Groupe  $\mu$  résument ainsi cette perspective : « Si nous voulions céder à un jeu de mots (qu'il importera de dénoncer), nous dirions que le sens procède des sens.<sup>130</sup> » Au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, Bacon souligne aussi la nécessité d'exprimer le réel de manière analogique grâce au truchement des sens :

comme le disait fort justement un philosophe de l'école de Platon [Philon d'Alexandrie], les sens de l'homme sont comme le soleil, lequel ouvre et révèle à la vue le globe terrestre, mais obscurcit et cache le globe céleste ; ainsi les sens nous découvrent-ils les choses naturelles, mais voilent et masquent les choses divines. Cela ressort suffisamment de ce qu'il n'y a pas moyen d'avancer dans la découverte de la connaissance, sinon en procédant du semblable au semblable ; or Dieu ne ressemble qu'à lui-même et ne partage avec la créature d'autre communauté que celle qui existe entre les termes d'une description symbolique ou métaphorique<sup>131</sup>.

Ce passage analogique du semblable au semblable doit donc se faire métaphorique s'il vise à saisir l'essence des formes divines. La présence d'une tension signifiante est nécessaire afin d'imiter la « clarté sibylline » du langage de Dieu, ce que soutiennent les éléments dissemblables de la métaphore puisqu'ils partagent un sens commun. Ferwerda écrit à ce propos que :

---

<sup>129</sup> Peraya et Meunier, *loc. cit.*, p. 26.

<sup>130</sup> Groupe  $\mu$ , « Voir, percevoir, concevoir : du sensoriel au catégoriel ». *Voir* (numéro consacré à l'image mentale), 16 (1), 1998, p. 29.

<sup>131</sup> Francis Bacon, *Valerius Terminus (De l'interprétation de la nature)*. Trad. par François Vert et préface de Michèle Le Doeuff, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 25.

Dans les métaphores il s'agit toujours du transfert d'un objet connu à un autre qui n'est pas connu ; par ce transfert le lecteur doit découvrir *le semblable dans l'objet nommé et l'objet visé*.

Il nous faut donc conclure que, dans les conceptions antiques, le paradigme, l'image et la métaphore sont trois branches d'un même arbre, et qu'elles ont en premier lieu une fonction pédagogique : *reconnaître un élément connu dans un objet étranger*, de sorte qu'on découvre au moins une partie de la vérité de cet objet<sup>132</sup>.

Certains contemporains de Baudoin associés traditionnellement à la science moderne soulignent aussi cette nécessité d'exprimer la réalité au moyen de représentations métaphoriques afin d'en reproduire le sens véritable. Descartes écrit à ce sujet :

Il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image ... et souvent même, que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire [...]. Et que même, suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles ; et des carrés par des losanges que par d'autres carrés ; et ainsi de toutes les autres figures : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne pas lui ressembler<sup>133</sup>.

Le rapport cognitif à la réalité idéale repose donc idéalement sur un symbolisme métaphorique dont les oxymorons conjuguent deux champs distincts l'un de l'autre, à l'exemple du champ des idées et de celui des images. C'est ce qu'expose Pascal, toujours suivant une perspective théologique : « Pour entendre le sens d'un auteur, il faut accorder tous les passages contraires. Ainsi, pour entendre l'Écriture, il faut avoir un sens dans lequel tous les passages contraires s'accordent. Il ne suffit pas d'en avoir un qui convienne à plusieurs passages accordants, mais d'en avoir un qui

---

<sup>132</sup> Ferwerda, *op. cit.*, p. 3.

<sup>133</sup> Cité dans Bras et Cléro, *op. cit.*, p. 99.

accorde les passages contraires.<sup>134</sup> » Bacon indique quant à lui qu'une idée traduite par une image éclaire davantage l'esprit et suscite en même temps un effort de réflexion, ce qu'il évoque en opposant les formules « Your enemies will be glad of this » et « This will be evil for you »<sup>135</sup>. Cette perspective se rapproche encore une fois de la théorie sémiotique. Lakoff et Johnson avancent en effet que « The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another »<sup>136</sup>. La métaphore donne corps à tout ce qui échappe aux sens, comme les notions abstraites par exemple. La raison en est simple :

Because so many of the concepts that are important to us are either abstract or not clearly delineated in our experience (the emotions, ideas, time, etc.), we need to get grasp on them by means of other concepts that we understand in clearer terms (spatial orientations, objects, etc.). This need leads to metaphorical definition in our conceptual system<sup>137</sup>.

Les personnifications représentent les notions abstraites selon des termes fondés sur l'expérience des sens : elles entretiennent en cela un rapport *métaphorique* avec le monde des idées. Il est d'ailleurs fort probable que ce soit en partie cette nature métaphorique qui permette aux auteurs modernes de présumer que le langage visuel s'apparente au Verbe divin. L'image symbolique représente une réalité qui est inaccessible aux sens du corps. Lakoff et Johnson affirment à ce propos que les métaphores créent des similarités nouvelles :

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>135</sup> Wallace, *op. cit.*, pp. 81-83.

<sup>136</sup> Lakoff et Johnson, *op. cit.*, p. 5.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 115.

metaphors that are outside our conventional conceptual system, metaphors that are imaginative and creative. Such metaphors are capable of giving new meaning to [...] what we know and believe.

New metaphors have the power to create new reality. This can begin to happen when we start to comprehend our experience in terms of a metaphor, and it becomes a deeper reality when we begin to act in terms of it<sup>138</sup>.

L'image métaphorique permet ainsi d'exprimer des notions abstraites liées à la réalité divine et inaccessible aux sens : tout comme l'imagination, la métaphore conjugue le champ des images et celui des idées. Spica écrit que « L'accent est mis sur le transfert, la méta-phore, mouvement continu qui unit dans son ascension les deux parties du signes.<sup>139</sup> » Spica indique aussi que le symbole « représente l'irreprésentable », il est « ancré à la fois dans le concept et le concret »<sup>140</sup>. Si la métaphore rapproche le langage pictural du langage poétique, elle confère toutefois au premier une articulation particulière qui lui permet de transcender le simple rapport entre les mots et les choses. En témoigne entre autres la figure iconologique de la Méditation spirituelle « qui semble parler d'elle-mesme »<sup>141</sup>. Spica ajoute d'ailleurs en ce sens :

L'image symbolique remplace le mot tout en endossant ses caractéristiques linguistiques. Ainsi le symbole aristotélécien est entièrement tiré du côté de l'image, de métaphore langagière qu'il était – et tel est le symbole humaniste : une visualisation de l'idée, sous la forme d'une similitude dissemblable<sup>142</sup>.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 139 et 145.

<sup>139</sup> Spica, *op. cit.*, p. 32.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>141</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. II, p. 135.

<sup>142</sup> Spica, *op. cit.*, p. 78.



En d'autres termes, « Le processus symbolique se fonde sur le principe de métaphore.<sup>143</sup> » Le langage visuel se distingue donc ici de sa cousine verbale en donnant véritablement corps aux notions abstraites : l'image concrétise en quelque sorte le langage figuré de la poésie. Lichtenstein ajoute en ce sens que les auteurs modernes déployaient « une argumentation rhétorique [...] qui insiste sur les effets incomparables du visible, sur la force d'une éloquence dont la suprématie tient précisément au fait de ne pouvoir être traduite en mots.<sup>144</sup> » Boyle écrit à ce sujet : « ma propension pour un savoir réel a engendré en moi la haine et le mépris de la vaine étude des mots »<sup>145</sup>. Jean de La Fontaine fait lui aussi écho à cette distinction lorsqu'il écrit que « Les mots & les couleurs ne sont choses pareilles / Ni les yeux ne sont les oreilles.<sup>146</sup> » Il est dès lors étonnant de remarquer que ni Foucault, ni Vickers n'aient abordé le cas de l'image dans leurs analyses historiques du rapport entre le langage et la réalité. Cet étonnement est d'autant plus grand si l'on tient également compte de l'importance dévolue alors au symbolisme de l'image dans ce rapport au réel, comme en témoigne la popularité des genres allégoriques. Le processus de représentation analogique exposé dans *l'Iconologie* conjugue donc « Poésie muette » et « Peinture parlante » en donnant corps aux idées par l'entremise d'images métaphoriques. En conjuguant le visible et l'invisible, ce type d'image semble *dire* davantage que ne le pourraient les mots : elles reproduisent la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Les personnifications transcendent en effet le langage verbal en exprimant le sens « essentiel » des notions abstraites, ce que permet le caractère conceptuel du langage visuel.

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>145</sup> Robert Boyle, « The Works of the Honorable Robert Boyle », T. Birch (éd.), Londres, 1772, vol. I, pp. 29-30 ; vol. II, pp. 92, 136 ; vol. III, pp. 2, 512 ; vol. IV, p. 365 ; vol. V, pp. 54, 229 ; cité dans Paolo Rossi, *op. cit.*, p. 178.

<sup>146</sup> Jean de Lafontaine, « Conte du tableau », vv. 226-227 ; cité dans Lee, *op. cit.*, p. 19.

### 3.6 Une image, mille mots

Dans sa définition liminaire du langage iconologique, Baudoin souligne en effet qu'il faut « bien prendre garde aux parties *essentielles* de la chose que l'on représente, & d'en observer ponctuellement les Dispositions & les Qualitez.<sup>147</sup> » Le langage iconologique exprime l'*essence* des notions abstraites en circonscrivant leurs *principales* connotations, ce qui a été remarqué plus tôt dans l'analyse sémiotique de la figure consacrée à l'Imagination : la composition concise de cette figure résume le sens « essentiel » de la notion d'Imagination. Le lecteur de l'*Iconologie* qui regarde cette figure en conçoit donc le sens général en décodant chacun de ses attributs. Ce sens « essentiel » est ainsi représenté au moyen d'images « conceptuelles ». Gombrich avance à ce propos que « the personification serves as a reminder of all the qualities which must go into the definition of the concept.<sup>148</sup> » Les différents éléments composant l'image représentent l'essence de l'idée : un lien est établi entre le tout et ses parties. Selon Ernst Cassirer, la cognition repose sur un processus symbolique et sémiotique à travers lequel l'universel et le particulier ne sont concevables que dans leur réciprocité<sup>149</sup>. À l'instar d'un concept, l'image regroupe l'ensemble des connotations particulières servant à définir le sens général (et donc « universel ») d'une idée quelconque. Il est dès lors possible d'affirmer qu'une image vaut mille mots : le langage visuel transcende le langage verbal. C'est entre autres ce caractère conceptuel qui permet à Baudoin d'avancer que le langage visuel de l'*Iconologie* exprime bien l'essence des formes idéelles. De fait, outre sa nature métaphorique qui reproduit la présumée corrélation ontologique entre le champ des images et celui des idées, le langage visuel représente aussi le sens « essentiel » de ces mêmes idées, ce qui le rapproche encore de l'esprit encyclopédique qui anime le XVII<sup>e</sup> siècle. En représentant l'essence des notions abstraites, le langage visuel

<sup>147</sup> Baudoin, *Iconologie*, préface (n.p., nous soulignons).

<sup>148</sup> Gombrich, *op. cit.*, p. 141.

<sup>149</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. I. Trad. par Ralph Manheim, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1955-1957, p. 86.

semble en effet imiter le Verbe créateur. Or, reproduire cette perfection signifie également acquérir une connaissance véritable et intégrale des choses. Claudine Nédelec écrit à ce propos :

---

L'idéal ne serait-il pas de pouvoir remplacer toute la bibliothèque par un seul Livre, le livre des livres qui contiendrait la réponse, ou plutôt le moyen de parvenir à la réponse, quelle que soit la question, présente ou à venir? [...] cherchant à offrir à leurs lecteurs non les savoirs en eux-mêmes, mais la clavis universalis, clé qui permette d'en comprendre la structure, la nature de cette liaison [...] des savoirs-clefs que postule d'atteindre toute tentative encyclopédique<sup>150</sup>.

Le caractère utopique de cet encyclopédisme est cependant souligné au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, entre autres par Furetière qui en parodie l'idéal dans son *Roman bourgeois* : la pièce centrale de cet ouvrage est en effet intitulée *La Vis sans fin, ou le projet et dessein d'un roman universel, divisé en autant de volumes que le libraire en voudra payer*<sup>151</sup>. La présomption encyclopédique de l'*Iconologia* est d'ailleurs elle aussi critiquée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Johann Winckelmann : « s'il [Ripa] avoit eu connoissance du proverbe italien : *pisser dans un crible*, c'est-à-dire, prendre une peine inutile, il est à parier qu'il auroit essayé de l'exprimer par des figures »<sup>152</sup>. Bar affirme à ce sujet que « Les concepts pouvant donner lieu à une représentation sont illimités en nombre : tout peut être mis sous forme d'image codifiée.<sup>153</sup> » Comme l'indique Bar, il est utopique de prétendre circonscrire l'ensemble des éléments du savoir, ainsi que toutes les connotations se rapportant à chacun de ces éléments. Baudoin précise néanmoins à maintes reprises que les figures constituent de « vrais symboles » représentant l'essence des notions abstraites. Il écrit ainsi au sujet de la Logique que « Ses principales operations se voient icy sous la figure d'une jeune

---

<sup>150</sup> Claudine Nédelec, « Le XVII<sup>e</sup> siècle a-t-il eu l'esprit encyclopédique? ». Chap. in, *Le XVII<sup>e</sup> siècle encyclopédique*, C. Nédelec (dir. publ.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 18.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>152</sup> Johann Joachim Winckelmann, *De l'allégorie, ou traités sur cette matière*, t. I, Paris, 1799, p. 68 ; cité dans Bar, *op. cit.*, p. 17.

<sup>153</sup> Bar, *op. cit.*, pp. 18-19.

filles, qui a les cheveux espars & assez longs, un bouquet de fleurs en la main droite, avec un mot au dessus, Verum est falsum; Et en la gauche un Serpent.<sup>154</sup> » La description consacrée à la Grammaire débute également en précisant que « Ses deux *principales* fins sont démontrées par la peinture de cette Femme », tandis que le commentaire de la Nécessité personnifiée enseigne que « Pour la donner à connoître par sa plus *essentielle* partie, on la peint en jeune Femme, qui tient de la main droite un marteau, & de la gauche une poignée de cloux.<sup>155</sup> » Enfin, Baudoin affirme à propos de la figure consacrée à l'Acte vertueux que « Tout ce que les actions vertueuses ont de plus grand & de plus illustre est compris dans ce Tableau.<sup>156</sup> » Ces extraits rappellent la composition concise des figures qui a été relevée précédemment à travers l'analyse sémiotique de la figure consacrée à l'Imagination. Plusieurs auteurs associés au symbolisme de l'image avancent d'ailleurs que l'allégorie picturale doit demeurer une expression à la fois claire et *concise*. Les personnages confrontant leurs points de vue respectifs dans le *Parallèle* de Perrault s'entendent ainsi pour privilégier les allégories qui « par leur agreable brieveté ont atteint à la veritable idée de leur caractere.<sup>157</sup> » Le Brun traite lui aussi de cette concision en amenant le lecteur à rejeter « les objets bizarres qui [peuvent] débaucher l'oeil du spectateur et l'amuser à des minuties [...] le champ du tableau [n'étant] destiné que pour les figures nécessaires dans le sujet et pour celles qui sont capables d'une expression ingénieuse et agreable.<sup>158</sup> » En raison de sa nature concise, le langage visuel semble ainsi *exprimer* davantage que ne le peuvent les mots. Vinci précise dès le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle que celui « qui déprécie la peinture n'aime pas la philosophie [parce que] si tu déprécies la peinture, qui est la seule à imiter toutes les œuvres évidentes de la nature, tu déprécieras certainement une

---

<sup>154</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 102 (nous soulignons).

<sup>155</sup> *Ibid.*, pp. 84 et 162 (nous soulignons).

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 7 (nous soulignons).

<sup>157</sup> Perrault, *op. cit.*, p. 141.

<sup>158</sup> Extrait d'une conférence prononcée en 1668 ; cité dans Bar, *op. cit.*, p. 379.



invention subtile, qui, à l'aide de la philosophie et d'une subtile spéculation, considère toutes les qualités des formes.<sup>159</sup> » Le langage visuel permet donc d'exprimer le sens « essentiel » des notions abstraites, ce que relève d'ailleurs la sémiotique. Dans son analyse du signe visuel, Cornuéjols écrit :

Toute sélection suppose un appauvrissement de la représentation par rapport à l'objet représenté. Cependant, comme cette sélection est issue du processus d'interprétation du concepteur de la représentation, la représentation résultante peut aussi bénéficier d'un gain. Ainsi, un tableau est une œuvre dont la richesse dépasse parfois celle de l'objet représenté<sup>160</sup>.

Lakoff et Johnson remarquent aussi que les métaphores ont le pouvoir de définir la réalité de manière conceptuelle : « They do this through a coherent network of entailments that highlight some features of reality and hide others.<sup>161</sup> » L'étymologie du terme « définir » rappelle d'ailleurs qu'il signifie *marquer des limites* aux choses<sup>162</sup>. Un choix est impliqué par toute représentation. Le Groupe  $\mu$  avance : « Tant dans les sémiotiques que dans la connaissance perceptive, le sens est le résultat d'un acte de distinction : on ségrège certaines unités dans un continuum au nom d'une certaine valeur.<sup>163</sup> » Rossi avance ainsi dans son histoire de la science moderne que « le langage classificatoire [s'y] voit attribuer un rôle de diagnostic, en ce sens qu'il doit être en mesure de retenir ce qui est *essentiel*, et d'écarter ce qui semble superflu ou accidentel.<sup>164</sup> » La concision du langage iconologique suscite également une compréhension plus *directe* du sens des figures.

---

<sup>159</sup> Cité dans Garin, *op. cit.*, p. 201.

<sup>160</sup> Cornuéjols, *op. cit.*, p. 83.

<sup>161</sup> Lakoff et Johnson, *op. cit.*, p. 157.

<sup>162</sup> Piguet, *op. cit.*, p. 66.

<sup>163</sup> Groupe  $\mu$ , *loc. cit.*, p. 31.

<sup>164</sup> Rossi, *La naissance de l'homme moderne en Europe*, p. 287 (souligné dans le texte).

Encore une fois, l'image transcende le rapport entre les mots et les choses. La nature à la fois métaphorique et conceptuelle du langage visuel permet en effet au lecteur de *l'Iconologie* de saisir le sens des figures de manière plus immédiate que par l'entremise des mots. La tension métaphorique et la concision conceptuelle de l'image font en sorte que le sens paraît en surgir, telle une révélation. Spica souligne cette coexistence de dissimulation et de révélation au sein du langage visuel : « L'image symbolique est la concrétisation à la fois du voile, de la nécessité de ce dernier, et de la manière dont sans le voile il ne peut pas y avoir d'accès à la vérité dans sa pureté.<sup>165</sup> » La compréhension des figures s'apparente davantage à une révélation ponctuelle dont l'immédiateté semble rendre la vérité encore plus évidente. Cette compréhension plus directe rejoint en cela la théorie iconologique de la connaissance selon laquelle Dieu éclaire de sa lumière l'esprit humain. Baudoin associe d'ailleurs le langage visuel à une compréhension plus directe du sens dans le commentaire de certaines figures, ainsi celui consacré à l'Injure : « Il ne faut que la posture de cette Femme, pour juger aussi-tost qu'elle est pleine de malignité, & preste à pester contre tout le monde.<sup>166</sup> » La description de la figure de l'Afrique débute aussi en indiquant : « [qu']À voir cette Femme morne, on juge aussi-tost que par elle-mesme nous est représentée l'Afrique »<sup>167</sup>. Enfin, Baudoin commente la figure de la Rébellion (fig. 3.6) en soulignant « [qu']À voir la mine de ce jeune homme, qui regarde derriere luy avec une posture qui n'est pas moins altiere qu'extravagante, on juge aussi-tost que c'est un Rebelle.<sup>168</sup> » En centrant le regard sur la seule personnification, le signe visuel permet au lecteur de *l'Iconologie* d'en saisir plus rapidement le sens : la concision et la tension métaphorique des figures distingue le langage visuel de celui des mots. Spica affirme ainsi à propos des auteurs modernes qui ont traité du symbolisme que « tout langage qui combine

---

<sup>165</sup> Spica, *op. cit.*, p. 139.

<sup>166</sup> *Ibid.*, t. II, p. 162.

<sup>167</sup> *Ibid.*, t. II, p. 7.

<sup>168</sup> *Ibid.*, t. I, p. 168.

mots et images, qui fait du mot une image ou mieux, de l'image une signification qui évite de passer par l'enveloppe du mot pour gagner immédiatement l'Idée, [...] offre le meilleur mode d'expression »<sup>169</sup>.



**Figure 3.6** Personnification de la Rébellion.

La théorie sémiotique confirme d'ailleurs cette compréhension plus rapide du sens. Parmi les auteurs ayant analysé ce fondement du signe visuel, Serge Tisseron affirme : « C'est l'image qui constitue un raccourci pour la pensée et qui faisait dire à Napoléon qu'un "petit dessin vaut mieux qu'un long discours". Elle peut nous apprendre à mieux connaître quelque chose ou à mieux le comprendre. C'est le cas de l'image pédagogique ou de certaines images utilisées dans le domaine des sciences<sup>170</sup>. » L'immédiateté du signe visuel repose sur sa concision, mais aussi sur son expression métaphorique de la réalité idéale. Cornuéjols avance que « la catégorisation sémantique des images est plus rapide que celle des mots. De plus, la catégorisation sémantique des images se base sur la similarité structurale des objets d'une même catégorie, ce sur quoi le mot ne peut se baser puisqu'il constitue un

<sup>169</sup> Spica, *op. cit.*, p. 143.

<sup>170</sup> Serge Tisseron, « Des sens aux mots ». *Voir* (numéro consacré à l'image mentale), 16 (1), 1998, p. 48.

code non analogique avec l'objet qu'il représente.<sup>171</sup> » En reposant sur un processus de représentation analogique, le langage iconologique entretient donc avec la réalité idéale un rapport distinct de celui qu'articulent les mots. Cornuéjols ajoute à cela que l'image constitue un raccourci pour tout processus de communication puisqu'elle est « plus rapide à percevoir qu'un ensemble de mots et [...] constitue un signe compréhensible par le plus grand nombre. » Cette nature « internationale » du signe visuel, dont il est bientôt question, est ainsi fondée sur le fait que l'image « revêt un caractère plus universel que le mot qui est propre à chaque langue.<sup>172</sup> » Dans son étude du langage gestuel théorisé au cours de la période moderne, Marc Fumaroli avance que ce « langage, invisible à force d'être ordinaire, des gestes, son pouvoir de signification immédiate, son universelle évidence, sont plus enracinés dans "l'humaine nature" que le discours verbal.<sup>173</sup> » Anne-Marie Lecoq analyse elle aussi ce sujet à travers deux ouvrages écrits par John Bulwer et publiés en 1644 : la *Chirologia, or the Natural Language of the Hand* et la *Chironomia, or the Art of Manual Rhetoric*. Elle souligne leur thèse centrale, soit la supériorité du geste sur la parole, et donc celle du visuel sur le verbal :

Toute la démonstration de Bulwer est basée sur ce postulat : le geste est plus prompt que la parole à exprimer les idées et les sentiments parce que le langage gestuel, contrairement au langage verbal, est inné et non acquis [...] ou, pour laisser parler Bulwer, "*the only speech that is natural to man...* Dans la tâche d'exprimer les mouvements et les *affects* dont l'esprit est plein, la main [...] vole souvent les pensées à la langue et la devance, *making a more quick dispatch by gesture...* Car le geste de la main fait souvent connaître notre intention et l'expose en grande partie avant que les mots, qui accompagnent ou suivent ce que nous voulons dire, aient pu se ranger dans l'ordre du discours vocal pour être compris..." Seul naturel, le langage des gestes est le seul qui soit universel comme la nature humaine elle-même et

---

<sup>171</sup> Cornuéjols, *op. cit.*, p. 184.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>173</sup> Marc Fumaroli, « Le corps éloquent : une somme d'*actio et pronuntiatio rhetorica* au XVII<sup>e</sup> siècle, les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressoles (1620) ». *Dix-septième siècle*, 33, 1981, p. 238.



qui ait échappé à la confusion de Babel. Aussi est-ce le langage privilégié entre Dieu et l'homme<sup>174</sup>.

Ce dernier point est fondamental afin d'infirmer les analyses dichotomiques qu'avancent Vickers et Foucault puisqu'il souligne la particularité du langage visuel tout en exposant l'ascendance de la théologie sur l'horizon intellectuel de l'époque. Selon plusieurs modernes, l'image permet de *représenter des ressemblances*. En raison de sa nature métaphorique et conceptuelle, l'image se distingue des mots en initiant une compréhension plus directe du sens, mais également en se rapprochant davantage de la pensée et de son processus de représentation analogique. Comme le souligne Baudoin dans la préface de *l'Iconologie*, les personnifications de l'ouvrage « sont les symboles de nos pensées ». Ce lien cognitif entre la pensée et le langage visuel, de même que la nature métaphorique et conceptuelle de ce dernier sont exposés par la relation implicite qui unit les figures iconologiques et l'art antique de la mémoire, lequel occupe toujours une certaine place dans l'horizon intellectuel de l'époque moderne.

Développé au cours de l'Antiquité par des auteurs tels que Cicéron et Quintillien<sup>175</sup>, l'art de la mémoire répond en grande partie à l'accès difficile aux sources écrites. La mnémotechnique est fondée sur deux principes connexes : des images conceptuelles et des lieux dans lesquels ces images sont inscrites mentalement. Une telle méthode permet de structurer le sens des notions abstraites afin de mieux concevoir ces dernières lors d'une éventuelle utilisation. Si Baudoin ne fait aucune référence explicite à l'art de la mémoire, l'influence de celui-ci est cependant palpable à travers *l'Iconologie*, entre autres dans l'articulation iconoplastique des personnifications, ainsi la centration du regard sur la seule figure

---

<sup>174</sup> Anne-Marie Lecoq, « Nature et rhétorique : de l'action oratoire à l'éloquence muette (John Bulwer) ». *Dix-septième siècle*, 33, 1981, pp. 268-269 (souligné dans le texte).

<sup>175</sup> Voir à ce sujet le *De oratore* de Cicéron et *l'Institutio oratoria* de Quintillien, mais aussi le *De anima* d'Aristote où celui-ci affirme que « nous pouvons réaliser un objet devant nos yeux, comme le font ceux qui rangent les idées dans des lieux mnémoniques et qui en construisent des images », dans Aristote, *op. cit.*, p. 166.

humaine et la nature conceptuelle de ces figures. Arasse affirme d'ailleurs que « la présence de la tradition mnémonique dans le texte de Ripa me paraît incontestable », puis précise que « L'art de la mémoire peut [...] être considéré comme un art allégorique intérieur [constituant] en effet une technique élaborée qui reconnaît l'importance de l'imagination et la met au service de la mémoire, donc de la connaissance.<sup>176</sup> » Gombrich associe pareillement le principe des personnifications à l'art antique de la mémoire. Il souligne en effet cette « disposition of Greek thought to turn concepts into gods and gods into concepts.<sup>177</sup> » L'art de la mémoire permet de développer « an allegorical personification in which the nature of a concept is made visible by the attribute the figure displays »<sup>178</sup>. À l'instar des conventions symboliques élaborées par les académiciens du XVII<sup>e</sup> siècle, les règles sur lesquelles repose l'art de la mémoire visent à exprimer l'essence des notions abstraites. Ces règles sont assez simples : il s'agit d'imprimer dans sa mémoire une série de lieux, comme l'intérieur d'une église où s'alignent des alcôves et des colonnes, pour y inscrire ensuite différentes images dont chacune représente un élément-clé de ce qui doit être retenu, à l'instar des attributs iconologiques qui expriment les principales connotations de l'idée signifiée. Celui qui déambule dans un tel espace intérieur se remémore ainsi le sens conceptuel de chacune des notions mises en images. Ces principes sont d'ailleurs récupérés par certains auteurs modernes ayant consacré des manuels à l'art de la mémoire, ainsi Pierre de Ravenne dans son *Phoenix, sive artificiosa memoria* (1491) et Johannes Romberch dans son *Congestiorum Artificiose Memoriae* (1533). Ces auteurs présentent dans leurs ouvrages respectifs les règles devant guider la mnémotechnique. Parmi ces conventions, la figure humaine et ses attributs doivent être disposés en un lieu dont le pourtour les circonscrit entièrement, à la manière du cadre circulaire utilisé pour

---

<sup>176</sup> Arasse, *op. cit.*, pp. 60-61 et 68 : Spica souligne elle aussi ce lien entre *Iconologie* et art de la mémoire dans Spica, *op. cit.*, p. 307.

<sup>177</sup> Ernst Gombrich, « Personification ». In *Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500*, éd. par R. R. Bolgar, Cambridge (U.K.), Cambridge University Press, 1971, p. 249.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 252.

les gravures de l'*Iconologie* (fig. 3.7). De même, l'image mnémonique doit également stimuler l'esprit en frappant l'imagination, à l'instar du « je-ne-sais-quoi » et de la tension métaphorique qui investissent les personnifications. Ravenne indique à ce sujet : « Je place habituellement dans les lieux de très belles jeunes filles, qui excitent fort ma mémoire [...] et crois-moi : si j'utilise comme images de très belles jeunes filles, je retrouve plus facilement et plus régulièrement les notions confiées aux lieux.<sup>179</sup> » Tout comme l'imagination, l'image métaphorique joue la médiatrice cognitive entre le visuel et l'idéal, entre les expériences sensorielle et rationnelle. Le langage mental se traduit donc davantage à travers le langage visuel qu'il ne le pourrait par l'entremise des mots. Ce caractère conceptuel propre au signe visuel est d'ailleurs lié au rôle cognitif que joue l'imagination, ce que Gombrich confirme en écrivant que les personnifications illustrent « the joint offspring of thought and imagination.<sup>180</sup> »

---

<sup>179</sup> Pierre de Ravenne, « *Phoenix, sive artificiosa memoria domini Petri Ravennatis memoriae magistri* », Venise, Bernardinus de Choris de Cremona, 1491, ff. 88v. ; cité dans Rossi, *Clavis universalis*, p. 42.

<sup>180</sup> Gombrich, *op. cit.*, p. 130.





**Figure 3.7** Personnification inscrite dans un lieu mnémonique. (Tirée de Romberch, *Congestiorum Artificiose Memorie*, 1533. In Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972, p. 118).

Il est dès lors possible de saisir comment les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle peuvent associer le langage visuel au Verbe divin : au-delà des conventions élaborées par l'être humain afin d'en parfaire l'expression, le langage de l'image repose sur un fondement sémiotique distinct de celui soutenu entre les mots et les choses. Le signe visuel se rapproche des représentations symboliques de la pensée. En conjuguant le champ des idées et celui des images, la personnification semble donc reproduire la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Le langage visuel transcende également le rapport entre les mots et les choses en circonscrivant le sens « essentiel » de celles-ci. Le signe visuel semble *dire* plus que son cousin verbal en vertu de cette nature conceptuelle qui permet aussi une compréhension plus directe du sens exprimé par l'image. Ces différentes caractéristiques contribuent à expliquer pourquoi Baudoin et ses contemporains associent le langage visuel au Verbe divin. Le langage iconologique témoigne d'un



horizon intellectuel où il est possible de reproduire la langue de Dieu et d'exprimer l'essence des choses. Quelques années avant la parution de *l'Iconologie*, Hermann Hugo fait ainsi référence à cette prééminence de l'image sur le mot afin d'exprimer l'essence du réel. L'ascendance exercée par la théologie se fait d'ailleurs ressentir dans ce passage où Hugo associe le langage visuel au Verbe créateur ayant précédé la chute de l'Homme et le babélisme :

Si les signes étaient significatifs non pas des choses, mais des mots, tous liraient facilement ces mots qui auraient en commun ces signes de mots ; mais en revanche (puisque chez chacun les mots désignant les choses sont différents [...]), ils ne comprendraient pas ce que ces mots signifient ; un Grec ne peut comprendre un livre français écrit en caractères grecs, même s'il le déchiffre très aisément. Donc, étant donné que n'importe qui pourrait lire et comprendre n'importe quelle écriture, il serait nécessaire que l'humanité partage le même type d'écriture, significative non pas des mots, mais des choses et des concepts et au plus proche d'eux. Ainsi enfin les hommes pourraient à nouveau se retrouver dans l'ancienne communauté des origines, que la diversité des langues fit autrefois éclater : ainsi il n'y aurait plus besoin d'interprètes ; nul ouvrage, nulle science ne resterait hors de portée des hommes<sup>181</sup>.

Reproduire la perfection du Verbe divin permettrait donc d'exprimer l'essence des choses, tout en ressoudant l'éclatement de l'unité linguistique originelle. Le langage iconologique s'inscrit dans un horizon intellectuel où les auteurs associent le Verbe de Dieu à un langage dit « adamique » et dont les hiéroglyphes égyptiens constitueraient un vestige antique.

---

<sup>181</sup> Hermann Hugo, « *De Prima Scribendi Origine, et universa rei litterariae antiquitate* », Anvers, Balthazarem et Johannem Moretos, 1617, p. 61 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 83.

### 3.7 *Esperanto moderno*

À l'instar de Baudoin, certains auteurs modernes présumant que les images du langage visuel sont susceptibles de représenter l'essence des notions abstraites de manière *universelle*. De fait, les images symboliques permettent à chacun de saisir cette essence en dépit de la pluralité des langues humaines. La présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature, telle que saisie par la pensée, est alors exprimée par le langage visuel. Le rapport cognitif à la réalité idéelle qu'expose l'*Iconologie*, et auquel se rapportent encore certains auteurs à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, n'est pas sécularisé. Le Verbe divin peut donc être imité par le langage visuel, et ce malgré les conventions humaines sur lesquelles repose ce dernier. Cette recherche de la langue parfaite exerce une ascendance explicite sur le langage iconologique qui, affichant une nature dite « indifférente », présume représenter les formes divines sans toutefois les incarner : comme Baudoin l'affirme à travers l'*Iconologie*, l'art imite la Nature et reproduit le lien qui unit cette dernière à Dieu. Cette présomption imprègne en fait l'horizon intellectuel de l'époque, en témoignent les nombreux ouvrages visant alors à reproduire la langue parfaite de la Création. Dans son *Traicté des chiffres, ou Secretes Manieres d'escrire* publié en 1587, Blaise de Vigenère souligne la congruence parfaite entre la langue originelle et les choses puisque cette langue est « formé[e] de la voix de Dieu, qui est la première chose où la nature vient à exercer ses plus admirables effets, dependans comme d'un mariage de la terre avecque le ciel, de la matière avec la forme »<sup>182</sup>. La réalité est d'abord idéelle et divine, bien que le monde terrestre dévoile également l'empreinte du Verbe créateur. Eco explique ainsi cet horizon intellectuel :

saint Augustin pense [déjà au tournant du V<sup>e</sup> siècle] à une langue parfaite, commune à tous les peuples, dont les signes ne seraient pas des mots, mais les choses elles-mêmes, de telle sorte que le monde apparaisse [...] comme un livre écrit sous le doigt de Dieu. C'est en comprenant cette langue que l'on pourra interpréter les passages allégoriques des Écritures, là où elle

---

<sup>182</sup> Blaise de Vigenère, « Traicté des chiffres... », f. 126 v / 127 r. ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 57.

s'exprime en nommant les éléments du décor du monde (herbes, pierres, animaux) qui acquièrent une signification symbolique. Mais cette Langue du Monde, instituée par son créateur, ne peut qu'être interprétée. Cette idée donnera immédiatement lieu à une production, qui se poursuivra tout au long du Moyen Âge, de bestiaires, de lapidaires, d'encyclopédies et *d'images mundi*. Nous retrouverons cette tradition [...] lorsque la culture européenne aura recours aux hiéroglyphes égyptiens et à d'autres idéogrammes exotiques, avec l'idée que la vérité ne peut être exprimée que par emblèmes, devises, symboles et sceaux<sup>183</sup>.

Tel que mentionné précédemment, le symbolisme de l'image développé au cours de l'époque moderne se rapporte au moins en partie à l'*épistémè* de la ressemblance et à l'occultisme en reposant sur la recherche des empreintes divines à travers le livre de la Nature. En visant à imiter la langue de la Création, ce symbolisme de l'image entreprend dès lors de saisir l'universalité du savoir. Paolo Rossi affirme à ce sujet :

Dans cet *idéal pansophique* qui domine toute la culture du XVII<sup>e</sup> siècle, on insistera d'une part sur la nécessité de posséder toute la sphère intellectuelle, et d'autre part sur la connaissance d'une loi, d'une clé, d'une langue permettant une *lecture directe de l'alphabet que le Créateur a gravé dans les choses*<sup>184</sup>.

Rossi emprunte d'ailleurs le terme « pansophie » à Jan Amos Komensky, dit Comenius, et dont la *Pansophiae Prodomus* publiée quelques années après l'*Iconologie* propose elle aussi un langage visuel visant à exprimer l'essence des choses<sup>185</sup> dans un but d'abord didactique. Le langage iconologique appartient à cet idéal pansophique, non pas en postulant circonscrire la totalité du savoir, mais bien en présumant représenter l'essence universelle et parfaite des formes divines, ce qu'il prétend faire au moyen de représentations analogiques. Le langage visuel de l'*Iconologie* témoigne donc d'une coexistence des pôles épistémologiques que distinguent Foucault et Vickers puisqu'il y a à la fois *ressemblance ontologique* et

<sup>183</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, pp. 29-30 (souligné dans le texte).

<sup>184</sup> Rossi, *Clavis universalis*, p. 60 (souligné dans le texte).

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 162 ; Vickers, *op. cit.*, p. 107 : les murs peints de la *Cité du Soleil* de Campanella (1623) partagent cet esprit didactique.

*représentation analogique* entre le champ des idées et celui des images. Plusieurs éléments discutés jusqu'ici contribuent à expliquer cette prétention à un langage universel, ainsi l'ascendance qu'exerce la théologie sur l'horizon intellectuel de l'époque. Garin relève à ce sujet : « Avec un sens profond de l'unité du monde humain, avec sa foi en la restauration des valeurs, avec son inspiration religieuse [...], l'œuvre éducatrice et réformatrice de Comenius se relie à tout un mouvement commun au XVII<sup>e</sup> siècle, Descartes lui-même [...] partageait dans une certaine mesure l'idéal pansophique. Bacon et Campanella s'en rapprochent.<sup>186</sup> » Parmi ces auteurs associés à la science moderne, Boyle avance lui aussi la possibilité de reproduire ce Verbe originel par un langage symbolique proche de celui des mathématiques :

Si le projet d'un Caractère Réel peut aboutir, il pourra rendre au genre humain ce qu'il perdit à cause de son orgueil à l'époque de la Tour de Babel. Et en vérité, étant donné que nos caractères arithmétiques sont compris de la même façon par toutes les nations d'Europe [...] je ne vois point d'impossibilité de faire de même avec les mots ce que nous avons déjà fait avec les nombres<sup>187</sup>.

Avant de poursuivre avec l'*Iconologie*, il convient d'indiquer combien l'ascendance de la théologie imprègne cette recherche d'une langue parfaite à laquelle s'intéressent aussi les auteurs liés à la science moderne. Tout comme Hobbes selon qui Dieu est l'auteur de la première langue<sup>188</sup>, Bacon soutient que ce langage originel était universel. Il affirme dans la *New Atlantis* que les insulaires trouvèrent des textes rédigés par la main de Dieu et que « chacun lut [...] comme s'ils avaient été [rédigés] dans sa langue à lui »<sup>189</sup>. Il écrit pareillement dans un passage du *Valerius Terminus* que « La fin véritable de la connaissance est le rétablissement et la

---

<sup>186</sup> Garin, *op. cit.*, pp. 217-218.

<sup>187</sup> Robert Boyle, « Lettre du 19 mars 1647 à Hartlib ». In *Works*, éd. par T. Birch, vol. I, p. 22 ; cité dans Paolo Rossi, *op. cit.*, p. 180.

<sup>188</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, p. 108.

<sup>189</sup> Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, p. 95.



restauration de l'homme [...] dans la souveraineté et la puissance (car le jour où il saura appeler les créatures par leur vrai nom, il en récupérera la maîtrise) qui étaient les siennes dans le premier état où il fut créé.<sup>190</sup> » Baudoin se réfère ici de manière explicite à la langue dite adamique et à son imitation par l'être humain. Les thèmes de la rédemption et du retour à la pureté originelle imprègnent cette recherche d'une langue universelle imitant le Verbe divin. Le rapport épistémologique que ces auteurs entretiennent avec la réalité idéale n'est pas entièrement sécularisé, à l'instar de celui qu'expose Baudoin dans *l'Iconologie*. La coexistence des pôles épistémologiques que distinguent Foucault et Vickers transcende donc le seul cas de *l'Iconologie* puisque certains auteurs associés à la science moderne soutiennent eux aussi la possibilité de créer un langage exprimant l'essence des formes idéelles et imitant en cela le Verbe divin. Un tel langage serait en effet universel : il constituerait une sorte d'espéranto moderne prétendant reproduire la langue de la Création.

Encore une fois, cette présomption repose en partie sur le lien étroit qui unit le langage visuel au langage mental. De fait, les images symboliques conçues par la pensée ressemblent davantage aux images du langage visuel que ne le peuvent les mots. Ce langage mental, commun à l'ensemble de l'espèce humaine, serait ainsi directement traduit et exprimé par le langage visuel. Les projets de langue universelle qu'élaborent entre autres George Dalgarno (*Ars signorum*, 1661) et John Wilkins (*Essay Towards a Real Character*, 1668) se fondent sur des principes similaires à celui qu'exemplifie le langage visuel de *l'Iconologie*. Rossi affirme en ce sens que de ces langues présumées universelles se fondent sur des *images mentales* signifiant non pas des sons et des mots, mais bien des notions et des choses<sup>191</sup>. Le champ des idées y est exprimé de manière directe et universelle. C'est ce que prétend d'ailleurs offrir Cave Beck en 1657 dans un ouvrage intitulé *Universal*

---

<sup>190</sup> Bacon, *Valerius Terminus*, p. 30.

<sup>191</sup> Rossi, *Clavis universalis*, pp. 185-188.

*Character, by which all nations of the world may understand one another's conceptions, reading out of one common writing in their own mother tongues.* Eco et Rossi présentent tous deux une interprétation dont l'intérêt, s'il est parallèle au sujet de ce mémoire, demeure néanmoins pertinent afin d'expliquer l'horizon intellectuel imprégné de théologie dans lequel s'inscrit le langage iconologique : la découverte d'une langue universelle serait susceptible de ressouder une Europe fragmentée par les guerres de religion et par le déclin du latin en tant que langue internationale<sup>192</sup>. Cette importance dévolue à la recherche d'une langue universelle au cours de la période moderne est soulignée par Eco qui répertorie plus de quatre-vingt-trois ouvrages livrant différents modèles d'une telle langue entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>193</sup>. Nédelec conforte cette interprétation en avançant que « les dictionnairistes de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle éprouvent la hantise d'une unité pour la langue d'autant plus forte que la langue est le moyen et la preuve de l'unité du monde.<sup>194</sup> » Il est d'ailleurs intéressant de souligner que c'est durant cette même période que sont élaborées les premières langues gestuelles pour sourds-muets<sup>195</sup>. Le langage visuel constituerait ainsi un mode d'expression concevable par tous en dépit de la diversité des langues humaines. Afin de créer un langage capable de reproduire l'essence universelle des choses, Baudoin et ses contemporains se réfèrent à deux principaux modèles : la langue adamique et l'écriture hiéroglyphique.

---

<sup>192</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, pp. 33-34 et 191 ; Paolo Rossi, *op. cit.*, pp. 182-184.

<sup>193</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, p. 13.

<sup>194</sup> Claudine Nédelec, « L'impossible encyclopédie de la langue ». Chap. in Nédelec (dir. publ.), *op. cit.*, p. 83.

<sup>195</sup> Voir à ce sujet Lecoq, *op. cit.*, pp. 265-277.

La langue dite adamique constitue une « sorte de langue par illumination intérieure »<sup>196</sup>, proche du langage mental, et avec laquelle Dieu s'est exprimé lors de la Création du monde. Losonsky la définit comme « an innate, universal, natural, nonarbitrary [...] language.<sup>197</sup> » Le symbolisme de l'image élaboré au cours de la période moderne se réfère ponctuellement à cette langue originelle<sup>198</sup>, offerte par Dieu à Adam ou inventée par ce dernier grâce à l'illumination divine<sup>199</sup>. Selon les auteurs modernes qui écrivent à son sujet, c'est par cette langue que chacune des choses créées fut nommée selon son essence propre. À l'instar de Bacon, de Boyle et d'autres autres auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, le jésuite Athanasius Kircher écrit :

Et ce furent les vrais et originels noms, appropriés et accommodés aux natures des choses ; non pas selon une dénomination extrinsèque, mais selon une raison essentielle, de telle sorte que les propriétés de chaque être correspondent très parfaitement au nom de chaque être, et que de chacun de ces noms, on puisse aisément retrouver la nature intrinsèque de chaque chose<sup>200</sup>.

Selon ces auteurs, la langue divine, perdue depuis le péché originel, aurait été en complet accord avec la réalité<sup>201</sup>. Shapin indique l'importance de cette tradition en avançant que « Bacon était loin d'être le seul des modernes à se montrer convaincu qu'Adam possédait avant la chute "une connaissance naturelle pure et non corrompue" qui lui permettait de donner aux créatures leur véritable nom.<sup>202</sup> » Bono affirme pareillement : « most Renaissance thinkers believed that the language Adam

---

<sup>196</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, p. 21.

<sup>197</sup> Losonsky, *loc. cit.*, pp. 523-524.

<sup>198</sup> Spica, *op. cit.*, p. 56.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>200</sup> Athanasius Kircher, « *Turris Babel sive Archondologia qua primo priscorum post diluvium hominum vita...* », Amstelodami, Janssonio Waesbergiana, 1679, p. 145 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 419.

<sup>201</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, p. 50.

<sup>202</sup> Shapin, *op. cit.*, p. 97.



spoke in Eden mirrored the nature of things themselves.<sup>203</sup> » À l'exemple de cette langue adamique, le langage visuel de l'*Iconologie* entendent refléter l'essence des formes idéelles par l'entremise d'un processus de représentation analogique. Les personnifications constitueraient en ce sens une recreation ou une reproduction de la langue adamique, perdue depuis la chute de l'Homme et le babélisme. Spica précise à propos de ce dernier point que « La construction de la tour de Babel et la dispersion de ses constructeurs par Dieu constitue le deuxième temps de la perte du langage parfait.<sup>204</sup> » Certains vestiges de cette langue parfaite auraient cependant survécu, préservés dans l'hébreu selon certains<sup>205</sup>, mais aussi et surtout (du moins aux yeux des auteurs traitant du symbolisme de l'image) dans l'écriture hiéroglyphique.

Le langage visuel emprunte plusieurs de ses symboles aux hiéroglyphes, et ce depuis au moins le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que l'édition des *Hieroglyphica* d'Horapollon suscite un renouvellement de l'intérêt à l'endroit de l'écriture égyptienne et que le néoplatonisme renaissant associe cette dernière à un langage exprimant l'essence des formes idéelles<sup>206</sup>. Durant l'époque moderne, plusieurs ouvrages consacrés aux hiéroglyphes témoignent de cette popularité, ainsi le *Discours des Hieroglyphes egyptiens* (1583) de Pierre Langlois, les *Cinq Livres des Hieroglyphes* (1614) de Pierre Dinet, le *Hieroglyphica Volatilium* (1623) d'Archibald Simson, le *Geroglifici Morali* (1626) de Vincenzo Ricci et les *Hieroglyphiques of the Life of Man* (1638) de Francis Quarles. L'influence exercée par les *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano se démarque toutefois de ces parutions. Véritable succès éditorial<sup>207</sup>, l'ouvrage consitue en effet une référence fréquemment citée à travers

---

<sup>203</sup> Bono, *op. cit.*, p. 57.

<sup>204</sup> Spica, *op. cit.*, p. 58.

<sup>205</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, pp. 94-95.

<sup>206</sup> Spica, *op. cit.*, p. 97 ; Rudolf Wittkower, « Hieroglyphics in the Early Renaissance ». Chap. In *Allegory and the Migration of Symbols*, Londres, Thames and Hudson, 1977, pp. 114-128.



*l'Iconologie*. Baudoin entame ainsi son commentaire de la Fermeté de langage personnifiée : « Cette Peinture est tirée de Pierius, en ses Figures Hieroglyphiques, où il dit, Que les Pretres Egyptiens vouloient représenter la Fermeté du Discours par un Mercure, sur une baze quarrée, où s'enfonçoient ses deux pieds »<sup>208</sup>. Baudoin et ses contemporains utilisent toutefois l'écriture hiéroglyphique comme un simple modèle. Rudolf Wittkower souligne en ce sens que les auteurs modernes visent d'abord à imiter les idéogrammes égyptiens plutôt qu'à en déchiffrer le sens originel<sup>209</sup>. L'ascendance de ce modèle hiéroglyphique repose sur sa nature visuelle de même que sur *l'a priori* selon lequel l'écriture hiéroglyphique constitue un vestige de la langue adamique. Dans la préface de son *Recueil d'Emblemes divers*, Baudoin soutient cette survivance d'une langue parfaite ayant perduré à travers les siècles pour être enfin exposée par Valeriano dans ses *Hieroglyphica* :

[en effet,] quelque gloire que se donnent les Sages d'Egypte, d'avoir inventé cette divine Philosophie, il est pourtant à croire que Moyse & Salomon en userent long-temps avant eux. Qu'elle passa depuis des Hebreux aux Egyptiens ; & qu'en suite des escrits que Cheremon & Orus Apollo [Horapollon] en laisserent, Pythagore travailla beaucoup à l'augmenter ; jusques là-mesme, qu'il en comprit la meilleure partie dans ces Symboles [...] que le Docte Pierius a de nostre temps recueillis, & si bien expliquez, qu'il n'est point de livre de cette nature, qui soit plus recommandable que le sien<sup>210</sup>.

Baudoin souligne également dans *l'Iconologie* cette association entre les hiéroglyphes, la sagesse des Anciens et les paraboles divines :

---

<sup>207</sup> Wittkower, *op. cit.*, p. 128.

<sup>208</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 72.

<sup>209</sup> Wittkower, *op. cit.*, p. 118.

<sup>210</sup> Baudoin, *Recueil d'emblemes divers*, préface (n. p.).

Ce ne fut aussi que le seul desir de s'esclaircir des obscuritez qui estoient cachées dans ces mystérieuses Images, qui fit aller Pythagore au fonds de l'Égypte ; D'où estant retourné plein de science & d'années, il merita que sa maison se fist un Temple, qui fut consacré solennellement à son admirable Genie. J'obmets que Platon tira de ces Figures Hieroglyphiques la meilleure partie de sa doctrine, Que les saints Prophetes enveloperent de nuages leurs veritables Oracles ; Et que Jesus-Christ mesme, qui fut l'accomplissement des Propheties, cacha sous des Paraboles la plus-part de ses divins secrets<sup>211</sup>.

Le langage iconologique vise ainsi à imiter la langue présumée universelle des hiéroglyphes, de même que la relation qu'entretiendraient ceux-ci avec la sagesse énigmatique des Anciens<sup>212</sup>. Baudoin écrit à propos du langage iconologique que « Ceux qui nous en ont donné des Regles, disent que l'invention en est deuë aux Egyptiens, & la font passer pour un veritable effet de l'abondance de leur doctrine.<sup>213</sup> » Dans son *Recueil d'emblemes divers*, Baudoin souligne également l'ancienneté et l'universalité du langage visuel de la peinture, cette dernière ayant :

contribué de tout temps à la conservation de l'Histoire ; car les Tableaux qu'elle fait, se peuvent nommer autant de Lettres mystiques, qui sont connuës generally de tous les Peuples du monde. Il ne faut donc pas s'estonner, si telles Figures servoient autresfois de Caracteres aux Egyptiens, comme elles en servent encore aujourd'huy, à la pluspart des Nations du nouveau Monde. Et d'autant que les actions vertueuses estoient ordinairement signifiées par ces Caracteres Hieroglyphiques, c'estoit la coutume aussi, de les appelez mysterieux & sacrez. A leur imitation ont esté inventez les [différents genres allégoriques]<sup>214</sup>.

Le symbolisme de l'image développé au cours de l'époque moderne est en effet associé par ses théoriciens à une réarticulation de l'écriture égyptienne. C'est ce qu'affirme entre autres Menestrier lorsqu'il souligne le sens à la fois universel et énigmatique du langage visuel :

---

<sup>211</sup> Baudoin, *Iconologie*, préface (n. p.).

<sup>212</sup> Bar, *op. cit.*, p. 14.

<sup>213</sup> *Ibid.*, préface (n. p.).

<sup>214</sup> Baudoin, *Recueil d'emblemes divers*, préface (n. p.).

la peinture n'est pas seulement une imitation de la nature, elle sert à l'explication des connoissances les plus recherchées, & depuis les Egyptiens, qui commencerent les premiers à couvrir leurs mysteres sous des hieroglyphes, toutes les autres nations ont fait gloire de les imiter. C'est de cet art merveillex, que sont sortis les [différents genres allégoriques]<sup>215</sup>.

Alors que paraît la première édition de l'*Iconologie*, Quarles rejoint cette tradition en affirmant « [qu']Avant la connaissance des lettres, Dieu était connu par Hiéroglyphes; et, de fait, que sont les cieux, la terre, et chaque créature, sinon les hiéroglyphes et les Emblèmes de sa Gloire?<sup>216</sup> ». Un siècle plus tôt, Valeriano associe aussi la langue allégorique de Dieu à l'écriture égyptienne : « "I will open my mouth in a parable; I will utter dark sayings of old" (Psalm 78, v. 2). What else did He want to say than that His language be hieroglyphic and He voice the ancient records allegorically.<sup>217</sup> » Kircher écrit pareillement que « La doctrine hiéroglyphique des Egyptiens n'est rien d'autre que la science secrète qui concerne Dieu [et] les Idées divines »<sup>218</sup>, puis indique ailleurs que :

Les hiéroglyphes sont bien une écriture, mais non une écriture composée de lettres, mots et parties du discours déterminés et dont nous usons en général. Ils sont une écriture beaucoup plus excellente, plus sublime et plus proche des abstractions, qui par tel encahînement ingénieux des symboles ou son équivalent, propose d'un seul coup à l'intelligence du sage un raisonnement complexe, des notions élevées ou quelque mystère insigne caché dans le sein de la nature ou de la divinité<sup>219</sup>.

---

<sup>215</sup> Menestrier, *op. cit.*, p. 4.

<sup>216</sup> Francis Quarles, « *Trinitas Emblems* », Londres, John Dawson for Francis Eglesied, 1639, épître au lecteur (n. p.) ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 338.

<sup>217</sup> Cité dans Wittkower, *op. cit.*, p. 128.

<sup>218</sup> Athanasius Kircher, « *Cedipus aegytiacus, hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae...* », t. III, Rome, V. Mascardi, 1652-1654, p. 1 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 419.

<sup>219</sup> Athanasius Kircher, « *Prodromus Coptus sive aegytiacus* », Rome, 1636 ; cité dans *Ibid.*

Cette présumée correspondance historique entre la langue originelle et les hiéroglyphes est déjà soutenue durant l'Antiquité, entre autres par Plotin qui relève également le caractère direct et conceptuel du langage visuel. Fattal affirme à ce sujet que :

[la] supériorité de l'image sur le discours se trouve relatée [...] quand, à propos des sages de l'Égypte, Plotin nous dit, que "pour montrer les choses avec sagesse, ils n'usent pas de lettres dessinées, qui se développent en discours et en propositions et qui représentent des sons et des paroles ; ils dessinent des images, dont chacune est celle d'une chose distincte; ils les gravent dans les temples pour désigner tous les détails de cette chose ; chaque signe gravé est donc une science, une sagesse, une chose réelle, saisie d'un seul coup"<sup>220</sup>.

À l'image de la sécularisation du rapport cognitif au réel qui est initié au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, ce lien entre l'écriture hiéroglyphique et la langue adamique décline graduellement pour faire place à un point de vue historique plus objectif. En témoigne la thèse qu'expose William Warburton à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans son *Essai sur les Hiéroglyphes des Égyptiens*, thèse selon laquelle le hiéroglyphe n'est en fait qu'une autre forme d'expression humaine, dissociée de toute filiation quelconque avec le Verbe divin<sup>221</sup>. Certains auteurs modernes continuent cependant de nourrir cette tradition, ainsi Giambattista Vico dont la *Scienza nuova* associe toujours en 1725 les hiéroglyphes à la langue adamique<sup>222</sup>. Baudoin et quelques-uns de ses contemporains présumant dans le même esprit que les idéogrammes chinois constituent une langue présumée universelle. Selon les auteurs qui s'intéressent alors à cette question, « le caractère universel est un caractère réel, qui ne symbolise pas les mots, mais les choses et les notions.<sup>223</sup> » Le lien entre la langue universelle et les idéogrammes chinois semble donc évident aux yeux des Modernes,

---

<sup>220</sup> Fattal, *op. cit.*, p. 419.

<sup>221</sup> André Robinet, *Le langage à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 244.

<sup>222</sup> *Ibid.*, pp. 259-260.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 255.



ce qu'exemplifie Baudoin lorsqu'il écrit à propos des hiéroglyphes : « pour la merveilleuse habitude qu'ils [les Égyptiens] avoient prise à cette sorte d'Expression, appelée des Chinois une *Peinture parlante*, il y avoit peu de choses en toute la Philosophie, qu'ils ne peussent représenter [...] par Symboles »<sup>224</sup>. En 1669, John Webb associe même l'écriture chinoise à la langue divine dans un ouvrage explicitement intitulé : *An Historical Essay Endeavouring a Probability that the Language of the Empire of China is the Primitive Language*. Selon Eco, cet ouvrage expose :

l'hypothèse que Noé a atterri avec l'Arche en Chine après le Déluge et qu'il s'y est établi, d'où la primauté de la langue chinoise. Les Chinois n'auraient pas participé à l'édification de la Tour de Babel, ils seraient donc indemnes de la confusio et, en outre, ils auraient vécu pendant des siècles à l'abris des invasions étrangères, en conservant ainsi leur patrimoine linguistique originaire<sup>225</sup>.

Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Jan van Gorp affirme que « les Chinois et les Japonais, dont les langues sont entre elles aussi différentes que l'hébreu et le belge, lisent et comprennent cependant leurs ouvrages et leurs lettres, parce qu'ils utilisent les mêmes caractères significatifs pour désigner les mêmes choses.<sup>226</sup> » Bacon soutient lui aussi ce lien entre les idéogrammes chinois et la langue universelle :

On sait très bien depuis quelques temps qu'en Chine et dans les régions d'Extrême-Orient, on emploie des caractères réels, non nominaux ; c'est-à-dire qui expriment non point des lettres ou des mots, mais des choses et des notions. Ainsi, des peuples de langues très différentes, qui s'entendent sur ce genre de caractères, communiquent entre eux par écrit ; et de cette façon, un livre écrit avec ces caractères peut être lu par chacun dans sa propre langue<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> Baudoin, *Recueil d'Emblemes divers*, préface (n. p.).

<sup>225</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, p. 113.

<sup>226</sup> Jan van Gorp, « *Opera hactenus in lucem non edita, nempe Hermanetæ Hieroglyphica, Vertumnus, Gallica, Francia, Hispanica* », Anvers, Christophorus Plantinus, 1580 ; cité dans Spica, *op. cit.*, p. 84.

Au-delà de cette présumée filiation entre le langage visuel et la langue de Dieu, il semble bien que ce soit le fondement sémiotique du signe visuel qui permette aux auteurs modernes de conférer à ce dernier un caractère universel. La nature idéogrammatique du signe visuel se rapproche en effet des pictogrammes, soit d'un mode d'expression conceptuel et métaphorique puisque l'image représente de manière concise le sens « essentiel » de l'idée. À l'instar des hiéroglyphes égyptiens, les représentations symboliques, comme les figures iconologiques par exemple, constituent selon Eco des « signes [qui] sont, au départ, des idéogrammes et [qui] se réfèrent à la chose représentée [...] à travers des mécanismes de substitution rhétorique »<sup>228</sup> tel que l'image métaphorique. Les personnifications de l'*Iconologie* se rapportent en ce sens à des idéogrammes représentant de manière conceptuelle et immédiate différentes notions abstraites. Eco associe en cela le langage visuel théorisé par les Modernes aux idéogrammes et pictogrammes actuels : « lorsqu'on a essayé d'élaborer un code universel avec les images, on a eu recours à des idéogrammes (par exemple, le signal de sens interdit dans la signalétique de la route) ou à des pictogrammes (les images qui indiquent les arrivées, les départs, les restaurants ou les toilettes dans les aéroports).<sup>229</sup> » Le signe visuel se substitue alors à la notion en circonscrivant ses principales connotations, ce qui permet à des auteurs comme Baudoin de soutenir qu'il est possible de représenter l'essence des formes idéelles. Le langage visuel reproduit ainsi la langue divine. Rossi résume cette perspective :

[Au cours] du XVII<sup>e</sup> siècle, l'Europe connut une multiplicité de projets d'une langue et d'une écriture "philosophiques", ou "artificielles", ou "parfaites", ou encore "universelles", susceptibles (comme le souhaitaient leurs théoriciens) de surmonter la confusion et l'ambiguïté des langues [verbales]. Cette langue devait être composée de "symboles" renvoyant non pas aux sons, mais directement aux "choses". Bacon et Leibniz se passionnèrent, à cet égard,

---

<sup>227</sup> Francis Bacon, « The Works of Francis Bacon », éd. par J. Spedding, R. L. Ellis et D. D. Heath, Londres, 1887-1892, tome I, pp. 399-400 ; cité dans Rossi, *Clavis universalis*, p. 174.

<sup>228</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, p. 172.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 196.

pour les idéogrammes chinois et les hiéroglyphes égyptiens. L'image de la chose renvoie directement à la chose (c'est par exemple le cas pour les *icônes*, ou encore pour ce panneau routier où l'on voit deux enfants avec leur cartable traverser la rue en courant). Cette image est compréhensible, indépendamment de la langue parlée : elle est *écrite* et *dite* de façons différentes, mais *comprise* par tous (même ceux qui parlent des langues différentes) de la même façon. Pourquoi ne pas élaborer, à partir de là, d'abord une forme d'écriture, et ensuite une véritable langue? Ne remédierait-on pas, de la sorte, à la confusion des langues, par laquelle Dieu (comme le raconte la Bible) avait puni le genre humain, coupable [d'avoir croqué dans la pomme interdite et] d'avoir érigé la tour de Babel<sup>230</sup>?

Le langage iconologique s'inscrit précisément dans cet horizon intellectuel en présumant exprimer l'essence des formes idéelles. Ses personnifications constituent ainsi un langage universel : elles sont compréhensibles de tous puisqu'elles représentent l'essence des idées par l'entremise d'images. La sécularisation graduelle du rapport à la réalité qui marque le cours du XVII<sup>e</sup> siècle entraîne le déclin de cet effort visant à recréer l'unité originelle. Comme l'affirme Bono, « This transition [...] involves a shift from a discourse that privileges unity to one that glories in the variety and multiplicity of nature.<sup>231</sup> » À l'inverse, le langage visuel de l'*Iconologie* participe d'une recherche de la langue originelle par laquelle Dieu aurait nommé chaque chose selon son essence propre. Les figures de l'ouvrage reproduiraient alors l'unité primordiale entre le livre de Dieu et celui de la Nature, une présomption que le langage mental et la théorie sémiotique contribuent à expliquer. Or, si le langage iconologique présume exprimer l'essence des formes idéelles, il demeure néanmoins un langage analogique : une objectivation est en effet soutenue entre les notions abstraites et leurs représentations respectives. Le langage iconologique exemplifie ainsi une coexistence des pôles épistémologiques distingués par Foucault et Vickers : ses figures représentent de manière analogique des ressemblances ontologiques entre le livre de Dieu et celui de la Nature. En ce sens, les personnifications de l'*Iconologie* constituent un langage hybride.

---

<sup>230</sup> Rossi, *La naissance de la science moderne en Europe*, p. 288 (souligné dans le texte).

<sup>231</sup> Bono, *op. cit.*, p. 20.

### 3.8 Un langage hybride

Les analyses dichotomiques réalisées par Foucault et Vickers ne permettent pas de saisir correctement le rapport cognitif à la réalité idéale tel que celui-ci est représenté par Baudoin et certains de ses contemporains. Il est dès lors erroné d'utiliser leurs grilles analytiques pour dresser l'histoire des épistémologies du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Le langage visuel de l'*Iconologie* conjugue en effet les pôles associés à la science moderne et à l'occultisme : les ressemblances « occultes » entre la réalité idéale et sa contrepartie matérielle y sont représentées de manière analogique, et donc « scientifique ». C'est là un point qu'éclipsent Foucault et Vickers : en vertu du lien cognitif qui les unit l'un à l'autre, le langage visuel et la pensée reposent tous deux sur un même processus de représentation *analogique*. Les figures de l'*Iconologie* constituent des images symboliques et métaphoriques conjuguant le champ des images et celui des idées, à l'instar de la médiation cognitive que soutient l'imagination entre les expériences sensorielle et rationnelle. Baudoin souligne d'une part la nature analogique de la pensée à travers son commentaire et indique d'autre part au début de la préface que les images du langage visuel symbolisent les pensées. Si la pensée est en mesure de concevoir l'essence des formes idéelles, le langage visuel peut donc exprimer cette essence au moyen d'images symboliques. C'est d'ailleurs pourquoi Baudoin postule que le langage iconologique est « indifférent ». Selon lui, les figures de l'ouvrage constituent de « vrais symboles » reproduisant objectivement l'essence des formes idéelles telle que saisie par les sens et la raison, puis représentée grâce à la médiation de l'imagination. Foucault et Vickers évacuent donc de leurs analyses cet élément fondamental à toute histoire des épistémologies modernes. Si Foucault ne fait aucune mention de cette interaction cognitive entre la pensée et le langage, Vickers y fait cependant allusion, mais sans en préciser l'importance. Il cite en ce sens plusieurs contemporains de Baudoin, bien que toujours dans un même but, soit traiter du seul rapport entre les mots et les choses. Ces citations soulignent pourtant le rôle que joue la pensée dans le rapport cognitif au réel, de même que la



sécularisation de ce dernier au cours de l'époque moderne. Vickers cite ainsi Hobbes :

how can any man imagine that the names of things were imposed from their natures? For though some names of living creatures and other things, which our first parents used, were taught by God himself ; yet they were by him arbitrarily imposed [and have since been forgotten, replaced by] others, invented and received by men at pleasure. [...] *Names are signs not of things, but of our cogitations*<sup>232</sup>.

Vickers ne retient toutefois de ce passage que la nature arbitraire du langage verbal et en évacue entre autres le fait que Hobbes s'y réfère à la perfection perdue du langage adamique. Et si Hobbes soutient ici que les mots sont les signes de nos pensées et non pas des choses en elles-mêmes, le langage iconologique témoigne plutôt d'une coexistence de ces deux perspectives : ses personnifications constituent des signes des choses en elles-mêmes, telles que Dieu les a créées. Le rapport au réel qu'expose l'*Iconologie* n'est toujours pas sécularisé puisque Baudoin postule que l'être humain peut concevoir et exprimer l'essence des formes idéelles. Vickers cite de la même façon Kenelm Digby qui écrit vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle :

it is true, words serve to express things, but if you observe the matter well, you will perceive they do so, onely according to the pictures we make of them in our own thoughts, and not according as the things are in their proper natures. Which is very reasonable it should be so, since the soul, that giveth the names, hath nothing of the things in her but these notions : and [...] therefore cannot give other names but such as must signifie the things by mediation of these notions<sup>233</sup>.

Encore une fois, Vickers n'analyse aucunement la manière dont les Modernes représentent leur propre processus mental. La théorie iconologique de la connaissance témoigne pourtant d'un courant épistémologique selon lequel la pensée est en mesure de saisir et de représenter l'essence des choses. Le langage

---

<sup>232</sup> Thomas Hobbes, « *De corpore* », 1642, p. 17 ; cité dans Vickers, *op. cit.*, p. 103 (souligné dans le texte).

<sup>233</sup> Kenelm Digby, « *Two Treatises* », Londres, 1645, p. 2 ; cité dans Vickers, *op. cit.*, p. 104.

visuel de l'*Iconologie* exprime ainsi l'essence divine des notions abstraites au moyen d'images symboliques et analogiques. Locke est lui aussi cité par Vickers suivant une perspective similaire :

[the] *Words* [...] come to be made use of by Men, as *the Signs* of their *Ideas*, not by any natural connexion that there is between particular articulate Sounds and certain *Ideas*, for then there would be but one Language amongst all Men ; but by a voluntary Imposition, whereby such a Word is made arbitrarily the Mark of such *Idea* [Indeed, the] *real Essence* [...] that real constitution of any Thing, [is distinct from the] *nominal Essence*, [the] abstract *Idea* [that we form. When we classify substances, we do so by their nominal, not by] *their real Essences*, because we know them not<sup>234</sup>.

Ce passage révèle une sécularisation du rapport à la réalité, sécularisation dont ne témoigne aucunement le langage visuel de l'*Iconologie*. L'analyse du seul rapport entre les mots et les choses éclipse ainsi un fait historique important : en vertu de la présumée corrélation ontologique qui unit le livre de Dieu et celui de la Nature, la pensée et le langage visuel peuvent représenter l'essence des choses. De fait, à l'instar de la théorie iconologique de la connaissance, le langage visuel exposé dans l'*Iconologie* exemplifie une coexistence des pôles épistémologiques distingués par Foucault et Vickers, ce que la théorie sémiotique contribue à expliquer.

Ces pôles épistémologiques ne reposent en effet que sur le seul rapport entre les mots et les choses, alors que le langage visuel nuance une telle polarisation. L'hybridité du langage iconologique est en effet liée au fondement sémiotique du signe visuel puisque ce dernier relève d'un système de signification distinct de celui soutenu par le langage verbal. La sémiotique permet d'analyser le langage des images, alors que la sémiologie ne peut tenir compte de ce rôle que jouent l'image et la perception visuelle dans le rapport au réel. En ne fondant leurs analyses respectives que sur la seule sémiologie, Foucault et Vickers éclipsent ainsi le rôle épistémologique de l'image : celle-ci joue pourtant un rôle crucial dans le

---

<sup>234</sup> Locke, « *Essay* », tome III, vi, 7-9 et 61, pp. 442 et 443 ; cité dans *Ibid.*, pp. 111-112 (souligné dans le texte).

rapport que Baudoin et ses contemporains entretiennent avec le monde des idées, rôle qui remet en question toute polarisation exclusive des épistémologies modernes. Le langage visuel de l'*Iconologie* exemplifie donc une coexistence des pôles associés à l'occultisme et à la science. Les historiens qui analysent les épistémologies du XVII<sup>e</sup> siècle ne peuvent saisir cette coexistence s'ils n'adoptent qu'un point de vue sémiologique, comme c'est le cas chez Foucault et Vickers. Les personnifications exposent un rapport cognitif à la réalité idéale qui est distinct de celui soutenu entre les mots et les choses. Saouter considère à ce sujet « les expressions visuelles comme relevant d'un langage en propre que le langage verbal traduit. [Elles témoignent ainsi] d'une activité cognitive et communicative.<sup>235</sup> » La pensée et le langage visuel donnent forme aux idées par l'entremise d'un même processus de représentation analogique. La perception visuelle joue en effet un rôle fondamental dans l'expression symboliques des notions abstraites : c'est le témoignage des sens qui permet de représenter ces notions par analogie avec la réalité matérielle. À l'instar du Groupe  $\mu$ <sup>236</sup>, Saouter relie ainsi la spécificité du signe visuel à son fondement sémiotique : « Plasticité et iconicité désignent [les] plans de constitution de l'image, l'un concernant l'organisation de la perception, l'autre concernant la nomination, par analogie, de cette perception.<sup>237</sup> » En d'autres termes, la perception d'une image et son interprétation s'influencent mutuellement, ce qui n'est pas le cas du langage verbal<sup>238</sup>.

La sémiologie théorisée par Ferdinand de Saussure ne permet pas d'analyser correctement le sens des images : son utilité reste donc limitée pour analyser la nature du rapport entre le langage visuel et la réalité idéale. Peraya affirme d'ailleurs à ce sujet que la sémiologie saussurienne enferme « la langue et les

---

<sup>235</sup> Saouter, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>236</sup> Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, pp. 345-347.

<sup>237</sup> Saouter, *op. cit.*, p. 23.

<sup>238</sup> Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, p. 9 ; Saouter, *op. cit.*, p. 11.

langages en général dans un système clos, autarcique, coupé de l'interaction sociale, le creuset de nos représentations sémiotiques et de notre médiation au réel.<sup>239</sup> » Vickers se réfère pourtant à la sémiologie saussurienne pour affirmer que l'occultisme évacue la ligne de démarcation entre le signifiant et le signifié, les mots y étant entièrement identifiés aux choses : le mot *incarnerait* alors l'essence de ce qu'il signifie. Vickers soutient en ce sens que l'articulation du signe linguistique reste arbitraire, mais omet cependant de relever la manière dont Saussure définit le symbole. Or, Saussure affirme dans son *Cours de linguistique générale* que le symbole « a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire ; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. Le symbole de la justice, la balance, ne pourrait pas être remplacé par n'importe quoi, un char, par exemple.<sup>240</sup> » Suivant Saussure, le symbolisme de l'image sur lequel repose le langage iconologique entretient donc un rapport naturel avec la réalité : comme en témoignent les trois principaux types de signes visuels, l'image « ressemble » en quelque sorte à l'idée qu'elle représente. Si l'art imite la Nature, comme l'avance en effet Baudoin, alors ce symbolisme reproduit la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature, ce dont témoigne entre autres « L'explication de [l'Égalité, laquelle] est assez facile, ce me semble ; n'y ayant celui qui ne sçache, que la Balance a toujours esté le vray Symbole de la Justice »<sup>241</sup>. C'est ce qui permet à Baudoin de postuler que les figures de l'*Iconologie* constituent un langage universel : leurs conventions analogiques reproduiraient des correspondances ontologiques entre les plans idéal et matériel de la réalité.

---

<sup>239</sup> Peraya, *loc. cit.*, p. 19.

<sup>240</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969, p. 101 : les figures iconologiques représentant les diverses formes de Justice sont d'ailleurs commentées et illustrées avec une balance entre les mains. Cornuéjols écrit d'ailleurs à ce sujet que « La force du symbole est de pouvoir représenter les choses abstraites : ainsi, la balance est le symbole occidental de la justice. », *op. cit.*, p. 81.

<sup>241</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 58.



Comme cela a été expliqué un peu plus tôt, le langage visuel transcende la pluralité des langues verbales, ce que Baudoin et ses contemporains soulignent déjà au XVII<sup>e</sup> siècle. L'image symbolique se rapproche en cela des pictogrammes actuels que chacun peut comprendre dans sa propre langue. De même, les conventions académiques théorisées au XVII<sup>e</sup> siècle cherchent à développer un langage visuel cohérent qui, s'il se destine d'abord aux élites culturelles, reste néanmoins intelligible pour qui en connaît le code, ainsi Émile Mâle qui utilise l'*Iconologie* afin de « lire » les allégories romaines au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le langage iconologique exemplifie encore une fois ici la coexistence des pôles épistémologiques distingués par Foucault et Vickers. Ce dernier associe en effet la relation « occulte » entre les mots et les choses à un langage hermétique, tandis que la contrepartie « scientifique » privilégierait plutôt un vocabulaire partagé au sein de la société<sup>242</sup>. Foucault écrit dans le même sens que le langage lié à l'*épistémè* de la ressemblance :

n'est pas un ensemble de signes indépendants, uniforme et lisse où les choses viendraient se refléter comme dans un miroir pour y énoncer une à une leur vérité singulière. Il est plutôt chose opaque, mystérieuse, refermée sur elle-même, masse fragmentée, et de point en point énigmatique, qui se mêle ici ou là aux figures du monde, et s'enchevêtre à elles : tant et si bien que, toutes ensembles, elles forment un réseau de marques où chacune peut jouer, et joue en effet, par rapport à toutes les autres, le rôle de contenu ou de signe, de secret ou d'indication<sup>243</sup>.

Les figures iconologiques nuancent cependant ces dichotomies. En effet, si elles soutiennent une tension signifiante et allégorique entre le champ des idées et celui des images, ces figures restent néanmoins fondées sur des conventions intelligibles, neutres et transparentes<sup>244</sup> que partagent les contemporains de Baudoin. Plusieurs facteurs témoignent de cela, ainsi la traduction de l'*Iconologie*, sa publication, les commentaires des figures et l'influence de son langage visuel sur les représentations

---

<sup>242</sup> Vickers, *op. cit.*, pp., 120, 123 et 129.

<sup>243</sup> Foucault, *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>244</sup> C'est ainsi que Foucault circonscrit l'*épistémè* de la représentation, *op. cit.*, p. 70.

picturales du XVII<sup>e</sup> siècle. Baudoin écrit par ailleurs au sujet de la Fidélité que « Cette Figure n'a pas besoin d'explication, puis qu'il n'y a celui qui ne sçache bien, Que le cachet & la clef sont des symboles de Fidélité »<sup>245</sup>. En présument reproduire une corrélation absolue entre le langage et la réalité au moyen de symboles analogiques, *l'Iconologie* expose un langage hybride qui conjugue les pôles épistémologiques que distinguent Foucault et Vickers : les personnifications représentent de manière scientifique des ressemblances occultes entre le livre de Dieu et celui de la Nature.

Le langage iconologique se rapporte donc en partie à *l'épistémè* de la représentation et à la science moderne. Baudoin précise en effet dans la préface que les personnifications expriment les notions conçues par la pensée : il n'avance nulle part que les figures subsument ou incarnent l'essence de ces notions. Tout comme la pensée, le langage visuel repose sur un processus de représentation analogique par lequel le sens d'une idée est exprimé au moyen d'une image symbolique. Alors que la médiation cognitive de l'imagination coordonne les expériences sensorielle et rationnelle afin de représenter les formes idéelles à l'esprit, le langage visuel en exprime l'essence en conjuguant le champ des images et celui des idées. Le langage iconologique traduit ainsi les représentations symboliques de la pensée par l'entremise de personnifications, lesquelles constituent autant de médiations analogiques et métaphoriques entre l'idée et son image. Il y a dès lors *objectivation* du sens, ce que Baudoin souligne à maintes reprises dans son commentaire en présentant au lecteur la « figure », le « tableau » ou le « symbole » de la notion représentée. Dans le même esprit, le langage iconologique exprime les images symboliques de la pensée, lesquelles sont en mesure de refléter le *logos* et donc l'essence des choses. Il n'est donc nullement question de subsumer ou d'incarner l'essence des notions abstraites, mais bien de reproduire et d'exprimer cette même essence au moyen de représentations analogiques. Cette nuance est fondamentale afin de faire l'histoire des épistémologies modernes : le rapport cognitif que Baudoin

---

<sup>245</sup> Baudoin, *Iconologie*, t. I, p. 74.

et ses contemporains entretiennent avec la réalité idéale tient à la fois de la science moderne et de l'occultisme. Tout comme la pensée, le langage visuel reflète l'essence présumée divine et ontologique des idées suivant un processus de représentation analogique.

---

De fait, le langage iconologique se rapporte également à l'occultisme et à l'*épistémè* de la ressemblance. Baudoin postule en effet que les personnifications expriment l'essence divine des formes idéelles. Elles constitueraient en cela un langage parfait et absolu, une présomption qui est démentie par la sémiotique, ainsi que par le décalage entre la théorie et la pratique iconologiques. Différents éléments permettent cependant à Baudoin de présumer que le langage visuel de l'*Iconologie* peut exprimer l'essence des notions abstraites. D'abord le lien cognitif qui unit le langage visuel au langage mental : tout comme les images symboliques de la pensée, les personnifications représentent les idées de manière analogique et métaphorique. À l'instar de la médiation cognitive que soutient l'imagination entre les plans sensible et insensible de la pensée et de la réalité, ces figures conjuguent le champ des images et celui des idées, reproduisant ainsi la présumée corrélation ontologique qui unit ces deux champs. L'horizon intellectuel de l'époque et la théorie sémiotique constituent deux autres éléments susceptible d'expliquer comment Baudoin peut prétendre qu'il est possible d'imiter la perfection du Verbe divin : d'une part, la ressemblance métaphorique qu'articulent les figures reproduit en quelque sorte la présumée corrélation ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Les ressemblances ontologiques et « occultes » entre les plans idéal et matériel de la réalité sont donc exprimées par l'entremise d'images métaphoriques et analogiques. La métaphore soutient également une tension signifiante qui ne brime aucunement l'intelligibilité de la représentation et qui rapproche en cela le langage iconologique de la « clarté sibylline » du Verbe divin. La sémiotique explique pareillement comment le langage visuel représente les idées de manière conceptuelle en illustrant ces dernières selon le sens « essentiel ». En témoigne l'analyse de la figure consacrée à l'Imagination, laquelle expose une représentation

concise où seules les principales connotations de cette notion sont illustrées. L'image semble ainsi *dire* davantage que le mot, et ce de manière plus directe, ce qui permet encore une fois à Baudoin d'associer le langage iconologique au Verbe divin et à la manière immédiate dont les formes idéelles se révèlent à l'expérience rationnelle. Cette nature conceptuelle et l'horizon intellectuel de l'époque moderne relie aussi le langage visuel à une forme d'expression universelle, à l'exemple des pictogrammes et des idéogrammes actuels. En vertu de ces différents éléments, le langage visuel de l'*Iconologie* pourrait imiter le Verbe divin et exprimer l'essence des formes idéelles. Seulement, les présumées ressemblances ontologiques entre le livre de Dieu et celui de la Nature y sont représentées analogiquement : le langage iconologique exemplifie en cela une coexistence des pôles épistémologiques que distinguent Foucault et Vickers dans leurs analyses respectives.

Le rapport cognitif à la réalité idéale tel que le représentent les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle se révèle être plus complexe que ce qu'en exposent les analyses historiques avancées par Vickers et Foucault. Il est dès lors erroné d'étudier les épistémologies de cette époque en les distinguant de manière dichotomique. L'occultisme et la science moderne se recoupent en effet à travers certaines d'entre elles, comme en témoigne l'étude faite ici du langage iconologique. La théologie exerce toujours une ascendance sur la manière dont les Modernes articulent leur rapport cognitif au monde des idées. Cette influence amène Baudoin et certains de ses contemporains à avancer qu'il est possible d'imiter la langue de la Création et d'exprimer l'essence des formes idéelles par le truchement du langage visuel. La sécularisation de l'horizon intellectuel sur lequel repose cette présomption entraîne cependant son déclin graduel, ce que révèlent entre autres les citations de Hobbes et de Locke exposées précédemment. En présumant reproduire l'essence des formes idéelles, le langage iconologique chercherait donc vainement à exprimer une réalité située au-delà de la cognition humaine : le *logos* resterait inimitable, tout n'étant plus que représentation humaine et subjective du réel. Eco affirme d'ailleurs à ce



sujet que « L'histoire des langues parfaites est l'histoire d'une utopie, ainsi que d'une série de faillites.<sup>246</sup> »

---

<sup>246</sup> Eco, *La recherche de la langue parfaite*, p. 33.

## CONCLUSION

Il a été question dans ce mémoire de la manière dont les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle définissent leur façon de concevoir et d'exprimer les notions abstraites. Le but visé ici consistait à saisir comment les Modernes représentent leur propre processus de représentation. Cette question a été peu abordée par les historiens, le premier XVII<sup>e</sup> siècle étant traditionnellement associé à la Révolution scientifique et au rapport à la réalité matérielle. La façon dont les auteurs de cette époque élaborent leur connaissance du monde matériel et des phénomènes naturels a été délaissée ici pour plutôt examiner le rapport qu'ils entretiennent avec le monde des idées. Il a donc été question de représentation symbolique, mais aussi analogique et métaphorique en ce que les idées sont conçues et exprimées au moyen d'images liées à la réalité matérielle. Cette représentation symbolique de notions abstraites repose sur deux articulations cognitives connexes, soit la pensée et le langage visuel, lequel remplace ici le langage des mots afin de traiter du rapport cognitif à la réalité idéelle. Le sujet de ce mémoire relève en ce sens de l'histoire des idées et des épistémologies, ce qui amène à effectuer certains emprunts aux disciplines voisines de l'histoire. C'est entre autres le cas de la notion d'horizon intellectuel et de la sémiotique ; celle-ci explique en effet comment le langage visuel donne sens au réel, et donc ce qui amène les auteurs de l'époque à associer le langage symbolique des images à la langue originelle et parfaite de Dieu, langue suivant laquelle chaque chose a été nommée selon son essence propre. La sémiotique contribue en cela à soutenir l'analyse historique de ce mémoire. Cette analyse du rapport cognitif que les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle entretiennent avec le monde des idées amène l'historien à tenir compte de la manière dont les auteurs d'une époque représentent leur propre rapport épistémologique avec le réel.

Le rapport cognitif à la réalité idéale qu'exemplifie l'*Iconologie* repose sur un processus de représentation analogique par lequel l'essence des notions abstraites serait conçue et exprimée au moyen d'images symboliques. Il est possible selon Baudoin de représenter de manière analogique les présumées ressemblances ontologiques entre le livre de Dieu et celui de la Nature. La pensée et le langage visuel représentent ainsi le sens vrai et absolu des idées. Le réel est connu en lui-même et de manière entièrement objective. L'être humain imite aussi l'acte de la Création en reproduisant cette perfection originelle entre les plans idéal et matériel de la réalité. De nombreux contemporains de Baudoin partagent cette perspective : l'essence « occulte » des formes idéelles peut être représentée de manière « scientifique » par la pensée et le langage visuel. Ce constat nuance cependant les pôles binaires suivant lesquels Foucault et Vickers distinguent l'épistémologie « scientifique » et sa contrepartie « occulte ». L'*Iconologie* exemplifie en effet une coexistence de ces pôles dichotomiques. En ne fondant leurs analyses que sur le seul rapport entre les mots et les choses, Foucault et Vickers simplifient et travestissent la manière dont les auteurs modernes représentent leur rapport à la réalité idéale : il est en effet erroné de partager ces auteurs selon des pôles épistémologiques exclusifs, soit l'occultisme selon lequel les mots subsument l'essence des choses, et la science moderne qui soutient plutôt une relation analogique entre les mots et les choses. Ces analyses éclipsent au moins trois éléments fondamentaux à toute histoire des idées s'intéressant aux épistémologies modernes : le rapport particulier que le langage visuel entretient avec le monde des idées, le rôle que joue la pensée dans ce même rapport et l'ascendance de la théologie sur l'horizon intellectuel du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Ces éléments ont été abordés dans ce mémoire suivant la notion d'horizon intellectuel avancée par Langer et la sémiotique. Une telle méthodologie permet de saisir davantage comment les Modernes représentent leur propre rapport cognitif à la réalité idéale.

Trois principaux éléments ont été définis afin d'analyser ce sujet, soit comment les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle définissent la réalité idéale, ainsi que la



façon dont ils *conçoivent* et *expriment* cette réalité par l'entremise de représentations symboliques. La théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie* ont non seulement permis de traiter de ces deux derniers éléments, ils exposent également la manière dont la réalité idéale est représentée à cette époque. À l'instar de plusieurs autres Modernes, Baudoin définit la réalité idéale comme une réalité céleste, divine et parfaite, alors que le monde terrestre porte plutôt la marque du péché originel et de l'imperfection. En dépit de cette distinction entre les plans idéal et matériel de la réalité, une présumée corrélation ontologique les unit pourtant l'un à l'autre : les formes idéelles du livre de Dieu imprègneraient la matière du livre de la Nature. La mise en contexte de l'*Iconologie* et la notion d'horizon intellectuel qu'avance Langer ont contribué à relever combien la théologie exerce toujours une influence sur le rapport au réel et les épistémologies du premier XVII<sup>e</sup> siècle. De fait, la théologie détermine en grande partie la nature des questions qui sont posées à l'époque de l'*Iconologie*, et donc également la nature des réponses à ces questions. Son ascendance constitue une trame sous-jacente au rapport à la réalité qu'entretiennent des auteurs comme Baudoin. Il aurait été possible d'intégrer davantage l'humanisme de la Renaissance à cet horizon intellectuel puisque celui-ci exerce sur le rapport au réel une ascendance parallèle à celle de la théologie. En fait, l'humanisme et la théologie s'entremêlent dans la manière dont les auteurs modernes définissent leurs positions épistémologiques.

L'*Iconologie* en constitue d'ailleurs un exemple éloquent, l'être humain y étant inscrit au centre du monde : ses sens externes lui permettent d'appréhender le livre de la Nature, alors que sa pensée purement insensible l'amène à saisir l'essence parfaite du livre de Dieu. L'être humain soutient donc une médiation entre les plans terrestre et céleste de la réalité. La manière dont Baudoin traite de la pensée rappelle d'ailleurs sa définition des plans matériel et idéal de la réalité. Si Dieu a insufflé sa lumière à l'âme, l'être humain est cependant condamné par le péché originel à appréhender le monde par l'entremise de ses sens. Deux voies lui permettent ainsi de concevoir la réalité idéale : ses sens imparfaits et l'expérience



infaillible de sa pensée purement rationnelle. En conjuguant ces deux voies cognitives, l'être humain serait en mesure de représenter l'essence des formes idéelles. À l'instar d'autres auteurs modernes, Baudoin présume que ces formes sont de nature divine et que leur essence imprègne la matière terrestre. Une telle ~~présomption~~, liée entre autres à la doctrine occulte des signatures, amène ces auteurs à soutenir qu'une corrélation ontologique unit le livre de Dieu et celui de la Nature. Cette présumée corrélation permet selon Baudoin de concevoir et d'exprimer l'essence des formes idéelles : l'ascendance de la théologie sur la pensée se manifeste également à travers le langage. En exprimant l'essence des formes idéelles au moyen de représentations symboliques, le langage humain imiterait le Verbe divin. L'*Iconologie* témoigne de cette ascendance qu'exerce la théologie sur les théories de la connaissance et du langage au cours du premier XVII<sup>e</sup> siècle. C'est d'ailleurs cette ascendance qui relie la théorie de la connaissance et le langage visuel de l'*Iconologie* à l'occultisme et à l'*épistémè* de la ressemblance tels que définis l'un et l'autre par Foucault et Vickers. Baudoin précise cependant dans l'ouvrage que la pensée et le langage visuel reposent sur un même processus de représentation analogique. L'épistémologie iconologique est donc de nature hybride : elle conjugue les pôles associés par Foucault et Vickers à la science moderne d'une part et à l'occultisme de l'autre.

Le second chapitre a ainsi permis de démontrer que Baudoin définit la pensée comme un processus représentant l'essence des formes divines de manière analogique. Cette activité mentale repose sur la relation paradoxale qu'entretiennent l'âme et le corps, lesquels sont à la fois unis et distincts l'un de l'autre, à l'instar des plans idéal et matériel de la réalité. Afin de concevoir la présumée corrélation ontologique qui unit ces plans du réel, la connaissance se fonde dès lors sur l'interaction de différentes facultés cognitives comme le sens visuel, l'imagination et la raison. C'est la médiation cognitive de l'imagination qui est au cœur de ce processus de représentation analogique, c'est elle qui articule l'une à l'autre l'expérience des sens et celle de la raison. L'activité cognitive de l'imagination

conjugue ainsi de manière analogique le champ des images et celui des idées, le livre de la Nature et celui de Dieu. Un tel processus est donc non seulement analogique, mais aussi métaphorique en ce qu'il représente une idée par l'entremise d'une image : ce rapport métaphorique est d'ailleurs également soutenu par le langage iconologique entre l'idée et sa personnification. Une première nuance remet ici en question les analyses de Foucault et de Vickers : si la pensée représente l'essence des formes idéelles, elle la réfléchit cependant à la manière d'un miroir. Le processus mental est en effet associé maintes fois par Baudoin à l'analogie du miroir. À l'exemple du réel et de la pensée dont les plans sensible et insensible se conjuguent et se distinguent à la fois l'un de l'autre, l'image symbolique entretient une relation « spéculaire » avec l'idée : l'image *n'est pas* l'idée, elle en *reflète* l'essence. La médiation de l'imagination ne fait que conjuguer le champ des images et celui des idées : elle ne subsume aucunement la notion abstraite à sa représentation symbolique. Toute connaissance repose donc sur l'appréhension de ces deux plans de la réalité par les sens et la raison, ce qui permet à l'imagination d'articuler l'un à l'autre le champ des images et celui des idées. Baudoin aborde d'ailleurs cette médiation cognitive lorsqu'il écrit à propos de la manière dont la Pratique et la Théorie coordonnent leurs activités respectives : les sens faillibles doivent être guidés par la raison, laquelle s'appuie réciproquement sur le truchement des sens afin de représenter l'essence des notions abstraites. La médiation de l'imagination entre ces deux voies soutient ainsi le processus de représentation analogique par lequel l'être humain peut concevoir l'essence des formes idéelles au moyen d'images symboliques. La théorie iconologique de la connaissance associe en cela les images mentales au *logos*. De fait, ces images représentent l'essence des idées en conjuguant les plans sensible et insensible de la réalité. En concevant cette essence idéelle, l'être humain re-crée l'œuvre divine, il reproduit l'union ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. L'art imite la Nature en y retraçant l'empreinte de Dieu et représente ainsi l'essence des formes idéelles. La pensée entretient donc un rapport à la fois symbolique, analogique et métaphorique avec la réalité idéelle, rapport dont témoigne également le langage visuel de l'*Iconologie*. La

sémiotique permet quant à elle de saisir comment le langage visuel donne sens aux idées d'une manière distincte de celle soutenue entre les mots et les choses. C'est entre autres cette particularité sémiotique qui amène Baudoin et ses contemporains à présumer que le langage visuel peut reproduire la perfection du Verbe divin.

Cette présomption est exposée par la théorie iconologique de la connaissance, mais aussi par Baudoin qui, dans la préface, définit le langage visuel de l'ouvrage comme un mode d'expression « indifférent ». L'objectivité du langage iconologique est d'ailleurs soutenue à travers le commentaire des figures, lesquelles constituent alors les « vrais symboles » des idées représentées, et ce en dépit du décalage qui distingue cette définition théorique et sa mise en pratique. Le dernier chapitre démontre à ce sujet comment Baudoin peut néanmoins associer le langage iconologique au Verbe divin : il déjoue ce paradoxe entre théorie et mise en pratique en évacuant implicitement toute possibilité d'interpréter le sens des figures. Celles-ci participent en effet d'un horizon intellectuel suivant lequel il est possible de reproduire la langue parfaite de Dieu et ses connotations absolues. Ce constat correspond précisément à ce que Bono et d'autres historiens ont relevé à propos de certaines théories du langage élaborées au cours de l'époque moderne. La manière dont Baudoin définit la pensée conforte d'ailleurs ce constat puisque la médiation cognitive de l'imagination serait elle aussi en mesure de représenter analogiquement l'essence des formes de Dieu. À l'instar de la pensée, le langage visuel exprime les idées selon un processus de représentation analogique dont les images sont aussi symboliques et métaphoriques en ce qu'elles représentent des choses « absentes », des idées. Cette nature métaphorique distingue aussi le langage des images de celui des mots. D'une part, la sémiotique souligne que la perception visuelle est sollicitée par le langage visuel, elle participe à l'interprétation du sens soutenu par les images, ce à quoi ne peut prétendre le langage des mots. D'autre part, le symbolisme de l'image développé au cours de la période moderne témoigne d'une crise du langage verbal et d'une entreprise de codification qui vise à imiter la perfection du Verbe divin. L'image permettrait en effet d'exprimer une réalité inaccessible aux mots, une

présomption que l'analyse sémiotique de la figure consacrée à l'Imagination permet d'expliquer en exposant la nature à la fois métaphorique, conceptuelle et « universelle » du langage visuel. De fait, la métaphore conjugue le champ des idées et celui des images : elle traduit ainsi davantage et de manière plus directe que les mots cette corrélation ontologique que de nombreux auteurs modernes soutiennent entre le livre de Dieu et celui de la Nature. L'image métaphorique représente ainsi le sens « essentiel » des notions abstraites, une nature conceptuelle qui permet une compréhension plus immédiate du sens de l'image que ne le peut le truchement des mots. En vertu de ces particularités sémiotiques, certains auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle peuvent associer les symboles du langage visuel à une langue universelle : ces symboles transcendent la pluralité des langues verbales en exprimant le sens « essentiel » des idées par l'entremise d'images compréhensibles de tous. Ces différents aspects contribuent à expliquer cet horizon intellectuel suivant lequel il est possible de reproduire la perfection du Verbe divin au moyen d'un langage visuel tel que celui de l'*Iconologie*.

Si cette présomption selon laquelle le langage iconologique exprime l'essence des formes idéelles associe bien le langage iconologique à l'*épistémè* de la ressemblance et à l'occultisme, il convient cependant de souligner que les personnifications représentent cette essence de manière analogique, ce qui les rapporte donc également à l'*épistémè* de la ressemblance et à la science moderne. Le langage iconologique exemplifie dès lors une coexistence des pôles épistémologiques que distinguent Foucault et Vickers : les présumées ressemblances ontologiques entre le livre de Dieu et celui de la Nature sont représentées de manière analogique. L'étude faite ici du langage visuel de l'*Iconologie* souligne ainsi le manque de pertinence de ces analyses historiques que Foucault et Vickers consacrent aux épistémologies modernes et dont la méthodologie ne repose que sur le seul rapport sémiologique entre les mots et les choses. Le rapport cognitif à la réalité idéale que Baudoin expose à travers l'*Iconologie* témoigne en effet d'une



épistémologie plus complexe où la science moderne et l'occultisme peuvent se chevaucher l'un et l'autre.

Si Foucault et Vickers éclipsent de leurs analyses les rôles que jouent le langage visuel et la pensée dans le rapport cognitif à la réalité idéale, ils en évacuent également un aspect dont l'importance a été exposée à travers ce mémoire, soit l'ascendance qu'exerce la théologie sur ce rapport au monde des idées. La sécularisation graduelle de ce rapport au cours de la période moderne se manifeste de diverses façons, dont la plus pertinente pour le propos discuté ici relève du déclin de cet *a priori* postulant l'existence d'un lien ontologique entre le livre de Dieu et celui de la Nature. Ce déclin évacue en effet la possibilité de créer une langue susceptible de représenter l'essence du réel. Il ne s'agit plus de concevoir et d'exprimer l'essence des formes idéelles en la rapportant à de quelconques signatures occultes, mais bien de lire le livre de la Nature en lui-même, libre désormais de toute correspondance présumée ontologique avec le livre de Dieu. Il est donc pertinent de conclure ici en soulignant que cette présomption semble reposer sur l'ascendance qu'exerce la théologie sur l'horizon intellectuel de l'époque moderne. Outre la particularité sémiotique du langage visuel, c'est en effet cette ascendance qui permet à Baudoin et ses contemporains de postuler des épistémologies où coexistent la science moderne et l'occultisme. En ce sens, l'histoire des idées aurait probablement avantage à étudier l'influence de la théologie sur le rapport à la réalité qu'entretiennent les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources imprimées

ARISTOTE, *De l'âme*. Trad. par Jules Tricot, Paris, J. Vrin, 1959.

BACON, Francis, *La Nouvelle Atlantide*. Trad par Michèle Le Doeuff et Margaret Lasera, Paris, Flammarion, 1995.

———. *Novum Organum*. Trad. par Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, PUF, 1986.

———. *The Advancement of Learning*. Trad. par William Aldis Wright, Oxford, Clarendon Press, 1900.

———. *Valerius Terminus (De l'interprétation de la nature)*. Trad. par François Vert et préface de Michèle Le Doeuff, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.

BAUDOIN, Jean, *Iconologie, ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus, sont représentées sous diverses figures*. Éd. anastatique, Paris, Aux amateurs de Livres, 1989, de l'éd. de Paris, 1643 (1<sup>e</sup> éd. de la première partie seulement : 1636).

———. *Recueil d'emblèmes divers*, Paris, Jacques Villery, 1638.

CAMILLO, Giulio, *Le Théâtre de la mémoire*. Trad. par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer, annoté et précédé de « Les lieux de l'image, par B. Schefer, Paris, Allia, 2001.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode, suivi d'extraits de la Dioptrique*. Éd. établie par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, GF-Flammarion, 1992 (1966).

FÉLIBIEN, André, *L'idée du peintre parfait*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

———. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Genève, Minkoff Reprints, 1973.

———. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, éd. par René Démoris, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

FURETIÈRE, Antoine, *Le dictionnaire universel d'Antoine Furetiere*, Paris, S. N. L.-Le Robert, 1978, réimpression de l'éd. de La Haye, A. et R. Leers, 1690.

MENESTRIER, Claude-François, *L'Art des Emblemes*, Lyon, B. Coral, 1662.

———. *La Philosophie des Images*, vol. I. Intro. de Stephen Orgel, New York, Garland Publishing, 1979 (1682).

PERRAULT, Charles, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Munich, Eidos Verlag, 1964.

PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989.

RIPA, Cesare, *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Rome, Gigliotti, 1593.

### Ouvrages généraux

ALLEAU, René, *La science des symboles : contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Paris, Payot, 1976.

BAR, Virginie, *La peinture allégorique au Grand siècle*, Dijon, Fatton, 2003.

BATES, David, « Idols and Insights : An Enlightenment Topography of Knowledge ». *Representations*, 73, 2001, pp. 1-23.

CASSIRER, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms, vol. I*. Trad. par Ralph Manheim, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1955-1957.

CHARTIER, Roger, « Libraries Without Walls ». Trad. par Lydia Cochrane, *Representations*, 42, Spring 1993, pp. 38-49.

COPENHAVER, Brian P., « Did Science Have a Renaissance? ». *Isis*, 82, 1992, pp. 387-407.

FINDLEN, Paula, « Empty Signs? Reading the Book of Nature in Renaissance Science ». Compte-rendu de Massimo Luigi Bianchi, *Signatura rerum. Segni, magia e conoscenza da Paracelso a Leibniz*, (Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1987). *Studies in History and Philosophy of Science*, New York, Pergamon Press, 21 (3), 1990, pp. 511-518.

———. « Jokes of Nature and Jokes of Knowledge : The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe ». *Renaissance Quarterly*, 43, 1990, pp. 292-331.

GANDILLAC, Maurice de, *Génèse de la modernité*, Paris, Cerf, 1992.

GARIN, Eugenio, *L'éducation de l'homme moderne*, Paris, Fayard, 1968.

GINZBURG, Carlo, « Représentation : le mot, l'idée, la chose ». *Annales ESC*, 6 (46), 1991, pp. 1219-1233.

GOMBRICH, Ernst, *Symbolic Images*, Londres, Phaidon, 1972.

HAVELANGE, Carl, *De l'œil et du monde : Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

MILES, Margaret R., *Images as Insight : Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*, Boston, Beacon Press, 1985.

NÉDELEC, Claudine (dir. publ.), *Le XVII<sup>e</sup> siècle encyclopédique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

PANOFSKY, Erwin, *Essais d'icônologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris Gallimard, 1967.

ROSSI, Jean-Gérard, *Les grands courants de l'empirisme*, Paris, Armand Colin, 1999.

ROSSI, Paolo, *La naissance de la science moderne en Europe*. Trad. par Patrick Vighetti, Paris, Seuil, 1999.

SCHMITT, Charles B. et al. (dir. publ.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, New York, Cambridge University Press, 1988.

SHAPIN, Steven, *La révolution scientifique*. Trad. par Claire Larssonneur, Paris, Flammarion, 1998.



SIMON, Gérard, *Sciences et savoirs aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

THUILLIER, Pierre, « À propos des fondements "symboliques" de la science moderne : le livre, la loi, le nombre, la machine, le primat du mâle ». In *Symbolisme et connaissance*, Jacques Montangero et al. (dir. publ.), Genève, Fondation Archives Jean Piaget, cahier n° 8, 1987, pp. 255-263.

TOMASI, Lucia Tongiorgi, « Images, Symbol and Word on the Title Pages and Frontispieces of Scientific Books from the Sixteenth and Seventeenth Centuries ». *Word & Image Conference Proceedings*, 4 (1), 1988, pp. 372-382.

### Ouvrages et études spécialisés

ARASSE, Daniel, « *Ars memoriae* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance ». In *Symboles de la Renaissance*, Daniel Arasse (dir. publ.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976, pp. 57-73.

BALAVOINE, Claudie, « *Dès (sic) Hieroglyphica de Pierio Valeriano à l'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique* ». In *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, Paola Barocchi et Lina Bolzoni (dir. publ.), Pise, Scuola Normale Superiore : Centro di Recherche Informatiche per i Beni Culturali, Accademia della Crusca, 1997, pp. 51-97.

BONET, Pierrette, *De la raison à l'ordre : genèse de la philosophie de Malebranche*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BONO, James J., *The Word of God and the Languages of Man : Interpreting Nature in Early Modern Science and Medicine, vol. I : Ficino to Descartes*, Madison (Wisc.), The University of Wisconsin Press, 1995.

BRAS, Gérard et Jean-Pierre Cléro, *Pascal : figures de l'imagination*, Paris, PUF, 1994.

CASALS, Marie-Noëlle, *La vérité comme indice dans trois poétiques du premier XVII<sup>e</sup> siècle*. In *XVII<sup>e</sup> siècle*, 210, 2001, pp. 19-33.

CASSIN, Barbara, *Aristote et le logos : contes de la phénoménologie ordinaire*, Paris, PUF, 1997.

CHALIER, Catherine, « Une part d'éternité. L'âme chez Spinoza ». In *Le dualisme de l'âme et du corps*, Jean-Louis Vieillard-Baron (dir. publ.), Paris, J. Vrin, 1991.

CORNFORD, Francis Macdonald, *Plato's Theory of Knowledge*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1964 (1935).

DAUVOIS, Daniel, « Idée, peinture et substance ». *Les Études philosophiques*, 1-2, 1996, pp. 157-175.

DRAAISMA, Douwe, *Metaphors of Memory : A History of Ideas About the Mind*, New Yof, Cambridge University Press, 2000.

ECO, Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*. Trad. par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1994.

FATTAL, Michel, *Logos et image chez Plotin*, Montréal, L'Harmattan, 1998.

FERWERDA, Rein, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*, Groningen, J.B. Wolters, 1965.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

FOWLER, C. F., *Descartes on the Human Soul : Philosophy and the Demands of Christian Doctrine*, Boston, Kluwer Academic Press, 1999.

FUMAROLI, Marc, « Le corps éloquent : une somme d'actio et pronuntiatio rhetorica au XVII<sup>e</sup> siècle, les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressoles (1620) ». *Dix-septième siècle*, 33, 1981, pp. 237-264.

GILBERT, Creighton, « Florentine Painters and the Origins of Modern Science ». In *Arte in Europa...*, Eduardo Arslan (dir. publ.), Milan, Artipo, 1967, pp. 333-340.

GOMBRICH, Ernst, « Personification ». In *Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500*, R. R. Bolgar (dir. publ.), Cambridge (U.K.), Cambridge University Press, 1971, pp. 247-257.

GUILLOT, Catherine, « Les illustrations du théâtre d'Alexandre Hardy ». *La Revue d'Histoire du Théâtre*, 208, 2000, pp. 293-306.

JAQUET, Chantal, *L'unité du corps et de l'esprit : affects, actions et passions chez Spinoza*, Paris, PUF, 2004.



JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, vol. I, Paris, Seuil, 1980.

KLEIN, Robert, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno ». *Revue de métaphysique et de morale*, 61 (1), 1956, pp. 18-39.

LECOQ, Anne-Marie, « Nature et rhétorique : de l'action oratoire à l'éloquence muette (John Bulwer) ». *Dix-septième siècle*, 33, 1981, pp. 265-277.

LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis : humanisme et théorie de la peinture (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Trad. par Maurice Brock, Paris, Macula, 1991.

LEVAO, Ronald, « Francis Bacon and the Mobility of Science ». *Representations*, 40, 1992, pp. 1-32.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

LINDEN, Stanton J., *Francis Bacon and Alchemy : The Reformation of Vulcan*. In *Journal of the History of Ideas*, 35 (4), 1974, pp. 547-560.

LOSONSKY, Michael, « Leibniz's Adamic Language of Thought ». *Journal of the History of Philosophy*, 30 (4), 1992, pp. 523-543.

MACDONALD, Paul S., *History of the Concept of Mind : Speculations about Soul, Mind, and Spirit from Homer to Hume*, Burlington (VT), Ashgate, 2003.

MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin, 1949.

MESNARD, Pierre, « The Psychology and the Pneumatology of Jean Bodin ». *International Philosophy Quarterly*, 2, 1962, pp. 244-264.

MORTON, Peter A., *A Historical Introduction to the Philosophy of the Mind*, Peterborough, Broadview Press, 1997.

NUSSBAUM, Martha C. et Amélie Oksenberg Rorty (dir. publ.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford (U.K.), Oxford University Press, 1991.

PAISSE, Jean-Marie, *L'essence du platonisme*, Bruxelles, P. Mardaga, 1978.

ROBINET, André, *Le langage à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1978.

RODIS-LEWIS, Geneviève, *Idées et vérités éternelles chez Descartes et ses successeurs*, Paris, J. Vrin, 1995.

ROSSI, Paolo, *Clavis universalis : arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*. Trad. par Patrick Vighetti, Grenoble, Jérôme Million, 1993.

SEPPER, Dennis, *Descartes's Imagination : Proportion, Images, and the Activity of Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1996.

SPICA, Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996.

VICKERS, Brian, « Introduction » et « Analogy Versus Identity : The Rejection of Occult Symbolism, 1580-1680 ». Chap. in *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, B. Vickers (dir. publ.), New York, Cambridge University Press, 1984, pp. 1-56 et 95-164.

WALLACE, Karl R., *Francis Bacon on the Nature of Man. The Faculties of Man's Soul : Understanding, Reason, Imagination, Memory, Will, and Appetite*, Chicago, University of Illinois Press, 1967.

WEDIN, Michael V., *Mind and Imagination in Aristotle*, New Haven, Yale University Press, 1988.

WITTKOWER, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, Londres, Thames and Hudson, 1977.

YATES, Frances A., *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.

ZETTERBERG, J. Peter, « Echoes of Nature in Salomon's House ». *The Journal of the History of Ideas*, 43, 1982, pp. 179-193.

### **La cognition : objet et outil historique**

FODOR, Jerry A., *The Language of Thought*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1979 (1975).

LANGER, Susanne K., *Philosophy in a New Key : A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1967.



GOULD, Stephen J., « Seeing Eye to Eye Through a Glass Clearly ». Chap. in *Leonardo's Mountain of Clams and the Diet of Worms : Essays on Natural History*, New York, Harmony Books, pp. 57-73.

LAMEYRE, Xavier, *L'imagerie mentale*, Paris, PUF, 1993.

PIGUET, Jean-Claude, *Des choses, des idées et des mots : le sens du sens*, Fribourg, Éditions universitaires, 2000.

### **Théorie sémiotique**

CHÂTEAU, Dominique, *Le boudier d'Achille : théories de l'iconicité*, Montréal, L'Harmattan, 1997.

CORNUÉJOLS, Martine, *Sens du mot, sens de l'image*, Montréal, L'Harmattan, 2001.

ECO, Umberto, *Kant et l'ornithorynque*. Trad. par Julien Gayraud, Paris, Grasset, 1997.

———. *Sémiotique et philosophie du langage*. Trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

GROUPE  $\mu$  (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg et al.), *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

———. « Voir, percevoir, concevoir : du sensoriel au catégoriel ». *Voir* (numéro consacré à l'image mentale), 16 (1), 1998, pp. 28-39.

HALEY, Michael Cabot, *The Semiosis of Poetic Metaphor*, Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

LAKOFF, George et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

PERAYA, Daniel & Jean-Pierre Meunier « Sémiotique et cognition : voyage autour de quelques concepts ». *Voir* (numéro consacré à l'image mentale), 16 (1), 1998, pp. 16-27.

SAOUTER, Catherine, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 2000.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1987.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969.

TIENNE, André de, *L'analytique de la représentation chez Peirce : génèse de la théorie des catégories*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1996.

TISSERON, Serge, « Des sens aux mots ». *Voir* (numéro consacré à l'image mentale), 16 (1), 1998, pp. 46-57.